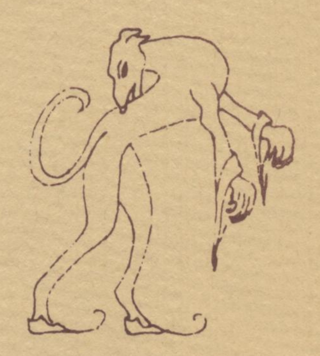
MEDIEVALES

TRAJECTOIRES DU SENS



Centre de Recherche
UNIVERSITE PARIS VIII

MEDIEVALES

Revue semestrielle publiée avec le concours du Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII.



Le numéro : particuliers : 30.00 ; Biblio., Instituts : 40.00 F.

Abonnements : 2 numéros : particuliers : 50.00, Bibl. Instituts : 70.00 F

Les règlements libellés à l'ordre de l'agent comptable de l'Université de Paris VIII - Publication Med., CCP 913745 G Paris sont à adresser à :

MEDIEVALES
Centre de Recherche Université Paris VIII
2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex 02.

Les manuscrits, dactylographiés aux normes habituelles, doivent être envoyés en double exemplaires à :

Orlando de RUDDER
13, passage Gatbois
75012 PARIS

ou à :

F.-J. BEAUSSART
17, rue des Remparts
02220 BRAINE

SOMMAIRE **No 3 / JANVIER 1983**

TRAJECTOIRES DU SENS

TRAJECTOIRES

DU

SENS



ÉDITORIAL

Le Moyen Age est à la mode. Point n'est besoin de s'attarder sur cette affirmation que l'évidence des faits rend presque banale. Les animateurs de la revue MÉDIÉVALES qui tentent modestement de prendre leur part dans la promotion de cette époque ne sauraient s'en plaindre. Pourtant cet engouement du public – et même du grand public – invite à une réflexion sur la nature même de cette mode. Le Moyen Age, à travers ce qui s'écrit sur lui, semble être devenu familier à tous, trop familier peut-être, dissimulant ainsi que cette période de notre histoire reste encore à bien des égards insaisissable, opaque, étrangère. Ne serait-ce pas d'ailleurs cette dissimulation même qui rendrait possible la popularité du Moyen Age ? Est-ce pécher par excès de scepticisme que d'affirmer que ce que le grand public y recherche ressemble un peu à ce que nos grands-parents recherchaient dans les « récits d'aventures et d'explorations » parmi les peuplades « sauvages » dont ils découvraient avec un émerveillement teinté de mépris les coutumes étranges. La description anecdotique, le fait brut, le sensationnel facile remplaçant l'analyse. A ce mode de perception contribuent un certain nombre de textes contemporains. Des romans, des œuvres de fiction, bien sûr, mais n'est-ce pas surtout à travers ces ouvrages-là que le grand public connaît – croit connaître – le Moyen Age plutôt que par la lecture assidue des essais et des travaux universitaires remarquables que cette époque suscite depuis quelques années ? Est-ce faire la fine bouche que d'affirmer qu'on assiste actuellement à une dangereuse récupération, à un détournement à des fins purement commerciales de certaines de ces études ?

L'altérité paie ! Surtout quand elle est réduite à ses manifestations les plus spectaculaires, circonscrite à son « folklore », rendue immédiatement saisissable par des jugements de valeur sécurisants. Le paradoxe du fantastique renouveau des études universitaires sur le Moyen Age de ces dernières années réside sans doute dans le fait qu'involontairement, elles ont rendu possible l'apparition d'une nouvelle catégorie de « romans historiques » à prétentions scientifiques dont le défaut majeur est de se présenter comme des documents objectifs sur l'époque dans laquelle ils se situent. Procédé publicitaire pour le moins contestable en ce qu'il laisse entendre aux lecteurs que la fréquen-

tation de ce type de textes peut lui faire faire l'économie de ceux qui sont censés leur avoir servi de fondements.

Et si la merveilleuse « Tour de Nesle » d'Alexandre Dumas n'était en rien préjudiciable à la connaissance du Moyen-Age – et pour cause ! – il se peut que la « Chambre des Dames » le soit.

Ceci étant dit, il convient de ne pas minorer l'intérêt que suscite aussi, et fort heureusement, la recherche scientifique auprès du public. Beaucoup d'ouvrages, pourtant difficiles d'accès, débordent largement le cadre universitaire, leurs tirages en témoignent, et ont su trouver de nombreux lecteurs parmi les non spécialistes. Pourtant, à ce jour, seules la recherche historique et des disciplines proches de celle-ci ont su obtenir ce privilège. Il est indéniable que la production littéraire médiévale – à de très rares exceptions près – demeure un domaine étranger pour le plus grand nombre. Cette familiarité évoquée plus haut ne peut certes pas s'appliquer aux textes écrits pendant le Moyen Age. Et la notion d'altérité reprend ici toute sa force. Qui veut accéder directement à cette littérature se trouve confronté à un problème linguistique. L'« Ancien Français » comme on l'appelle est une autre langue. Il n'est pas, apparemment, directement lisible. Mais est-ce pour cela seulement qu'il décourage ou rebute le lecteur de bonne volonté ?

Les études consacrées à la littérature médiévale, jusqu'à une période assez récente, présentaient une tendance affirmée à n'aborder celle-ci que sous son seul aspect philologique. Il est, d'autre part, difficile de ne pas remarquer le statut particulier des écrits du Moyen Age, statut sensiblement différent de celui traditionnellement attribué à la littérature classique. De plus, l'approche directe des textes était fort difficile du fait même de la spécificité de leurs conditions de production. Il est à peine caricatural d'affirmer que la littérature médiévale, à quelques exceptions près, ne fait pas vraiment partie de ce qu'il est convenu d'appeler la Littérature. Curieusement, la faute en revient peut-être à ceux-là même qui l'ont fait connaître. Les spécialistes du début de ce siècle semblaient parfois manifester à son égard une certaine méfiance, voire même un relatif mépris. On se souvient de l'un d'entre eux, et non des moindres, qualifiant Marie de France de « poétesse un peu grêle » ! L'objet de leurs études était ailleurs et, tandis qu'ils prononçaient ces jugements esthétiques fort peu rigoureux, ces chercheurs analysaient très scientifiquement les faits de langue et construisaient une grammaire à partir de ceux-ci. On peut, dans une certaine mesure, considérer que l'approche uniquement philologique de cette littérature a pu empêcher de s'interroger sur ses qualités esthétiques, à priori négligées.

Ce « syndrome » philologique a, de même, marqué la conception des éditions de textes médiévaux, constituant ceux-ci non pas en objet d'art mais

en outil de travail essentiellement destiné aux chercheurs et aux spécialistes. En témoigne le dilemme où tend à s'enfermer la majorité des œuvres éditées jusqu'à une récente époque, qui sont tantôt des « monstres » construits de toutes pièces à partir de plusieurs versions, tantôt au contraire une reproduction « fidèle », presque superstitieuse, d'un manuscrit élu. La spécificité, l'originalité et surtout les conditions de production de la littérature médiévale nécessitaient sans doute cela. Pourtant, imagine-t-on une telle conception de l'édition des œuvres de Rabelais ou de Montaigne ?

Notre vision du fait littéraire, directement héritée de l'idéologie romantique, intègre difficilement les écrits du Moyen Age. Cet embarras qui saisit le critique ou le lecteur n'est-il pas toujours perceptible dans certains manuels scolaires ? Le discours qui s'y tient témoigne de l'impossibilité d'appliquer aux textes médiévaux les schémas traditionnels. Comment rendre compte du statut du « héros », de celui de l'auteur ? Que devient la sacro-sainte notion de « psychologie des personnages » ? Où sont les « grands types humains » qui caractérisent le grand écrivain ? Apparaît donc – naturellement en quelque sorte – l'idée que ces textes sont imparfaits, inachevés, qu'ils sont la touchante manifestation d'une enfance de l'art. Ces propos rejoignant – est-ce bien un hasard ? – ceux sur l'inachèvement de cette langue. Et si l'histoire de la langue se résout dans l'histoire d'une progression de celle-ci vers l'idiome du XVIIe siècle – la Langue Française – aboutissement final rendu possible par la « rupture » du XVIe siècle, l'histoire de la littérature se terminera avec sa forme la plus accomplie : le Roman.

La littérature médiévale est donc dans cette optique un « état de littérature » comme l'ancien français est un « état de langue ». Point n'est besoin de la connaître, ou du moins, quelques morceaux choisis suffiront à s'en faire une idée !

Jugée à la mesure de nos critères esthétiques, la littérature médiévale est illisible. Et l'obstacle de la langue – facilement surmontable pour qui veut bien s'en donner la peine – n'est pas seul en cause. Entièrement constituée de clichés, de redondances, de répétitions elle n'était pour les écrivains de l'époque classique qu'une manifestation de la barbarie de leurs ancêtres. Est-on bien certain que cette opinion extrême ait tout à fait disparu ? Est-il si difficile d'imaginer que cette opacité linguistique et idéologique procède simplement d'une esthétique autre ? Le temps n'a pas blanchi la littérature médiévale comme il l'a fait des cathédrales, il faut l'envisager dans sa polychromie. Elle est autre, mais elle est aussi nous-même. Elle rejoint en cela le paradoxe du Moyen Age si proche et si démesurément lointain. Les noms de Roland, de

Tristan et d'Iseult ne sont-ils pas connus de tous, y compris de ceux qui n'ont jamais lu leur histoire ? Cette altérité, bien loin d'être un obstacle à sa lisibilité, devrait nous permettre de modifier notre attitude vis à vis du fait littéraire dans son ensemble. C'est à cette difficile condition seulement que la littérature médiévale pourra prendre sa place dans la Littérature.

Le succès de rééditions ou d'éditions récentes de textes médiévaux, la présentation de ceux-ci en ouvrages accessibles sont le signe de cette volonté de rupture. Cette nouvelle forme de diffusion, délibérément destinée à un public de non-spécialistes, loin d'être une compromission ou une vulgarisation, n'est rien d'autre que le désir de rappeler cette évidence que les textes médiévaux, comme n'importe quel texte littéraire, sont, avant tout, destinés à être lus !

★★★

La diversité médiévale n'est plus seulement celle des textes, mais celle des lectures. Nous n'en sommes plus tellement à découvrir des textes rares, mais à découvrir la rareté des textes. Nous réapprenons, ou apprenons à lire, en scrutant nos propres velléités, nos tentations d'apprendre, nos raisons de lire.

Le corps sur sa surface, la peau comme prodrome et symptôme, ou bien les reflets des tréfonds, rêves et visions ? L'écriture du son et les registres de mélodie, ou bien l'écriture occupée à transcrire les exotismes, alphabets de sons de musique ou de sons de langue ?

Les écarts entre les genres, cantigas ou chansons, stades et stances de la conviction ou de l'hypocrisie, réseaux du désir, dits et manques du texte, composent cependant un lexique, une syntaxe, une idéologie. Tristan et Chaitivel.

Très difficile de parler du Moyen Age ! Les débats que soulèvent les romans médiévoïdes, l'agacement que suscitent les modes, nous imposent de jauger nos intentions, de resaisir nos lectures: nous nous observons dans le Moyen Age, il nous faut reprendre le scrupule d'Abélard: entre l'objet qui est et l'idée qui cherche, spéculer – au sens exact – sur le Moyen Age; nous retourner assez vite pour saisir notre dos, nos faces cachées, dans ce reflet.

La RÉDACTION

Sophie CASTERA

LA PEAU ET SA PATHOLOGIE : LANGAGE DU CORPS ET REFLET DE LA PENSÉE MÉDIÉVALE

« Ou vis par ert si esfondree
Dou feu d'enfer par si grant rage
Qu'ele n'avoit point de visage
Ne se n'avoit ne nez ni bouche.
(...) Des le menton dusques as ielz
De char n'avoit mye plain
Genz l'esgardoyent a merveilles.
(...) Les denz avoit si desrivez,
Les gencives si descarnees
Et les narrines si chevees
Que tant par ert espoentable
Qu'ele sambloit un vif dyable.
Qui l'esgardoit en mi le vis,
Il sambloit bien et ert avis
Qu'ele deüst les genz maingier. »
(Les miracles de Nostre-Dame,
Gautier de Coinci. II Mir 24.)

En matière de pathologie médicale, les auteurs du 13ème siècle, spécialistes ou pas, ont toujours limité leur approche à quelques aspects particuliers de la maladie : affections de la peau, pathologie de l'appareil locomoteur, atteintes des organes sensoriels, folie et gynéco-obstétrique, telles sont les quelques situations, presque à l'exclusion de toute autre, que met en jeu la littérature non médicale. Si les médecins ne manifestent pas le même souci réducteur,

les chirurgiens privilégient dans leurs traités, d'une part les plaies, ulcères et apostèmes (abcès), de l'autre les fractures et luxations, encadrant ce qu'ils nomment « les autres maladies ».

Incontestablement, dans toute la littérature du 13ème siècle, pourtant si diversifiée dans son expression et ses intentions, les affections cutanées sont les plus représentées et étudiées. Comment et pourquoi ?

Dans les écrits non médicaux, il n'est question que de symptômes dermatologiques divers non spécifiques: plaies, ulcères, tuméfactions, oedèmes, etc. Plus ou moins précisément décrites, les affections en cause sont surtout caractérisées d'une part, par l'aspect repoussant qu'elles confèrent au malade et l'odeur nauséabonde qu'elles dégagent, d'autre part, par leur localisation préférentielle au niveau du visage et des membres inférieurs. Le caractère fragmentaire du corps malade apparaît ainsi d'emblée. Dans tous les cas, les troubles aboutissent rapidement à la perte de l'usage d'une jambe ou à des déficits sensoriels, cécité essentiellement, quand des lésions extensives envahissent les orifices naturels de la face. « Les miracles de Nostre-Dame », ceux de Saint Louis, rapportés par Guillaume de Saint Pathus et qui réalisent une soixantaine de précieuses « observations » médicales, en sont quelques illustrations.

Dans les traités spécialisés, les développements en matière de dermatologie sont particulièrement riches. Guido Lanfranchi et Henri de Mondeville dont les chirurgies respectives représentent les textes chirurgicaux les plus importants du 13ème siècle en France, consacrent une large part de leur ouvrage au traitement des plaies et ulcères, abordés de la tête aux pieds et à l'exposé d'affections dermatologiques énumérées toujours « a capite ad calcem ».

D'une manière générale, la littérature médicale est peu descriptive. Rappel anatomique, causes présumées et traitements font l'essentiel du chapitre. Le plus souvent, on compile ou commente les œuvres des auteurs classiques, en ajoutant au besoin quelques nouvelles recettes thérapeutiques. La sémiologie, en tant que telle, n'est pas encore née.

Par contre, dénombrer semble être une préoccupation constante des médecins. De même qu'il y a, selon la Doctrine du Quaternaire, quatre éléments, qualités, humeurs et complexions, on compte vingt couleurs possibles de l'urine, dix-sept affections de la face ou cinq espèces de dartres.

On prend également soin de nommer: gale, saphates, purpura, serpigo, impetigo, pannus, lentilles, goutte rosacée, mal mort, flegme salé, morphées, etc. Tout cela ne constitue qu'un mince aperçu des multiples dénominations dont on use.

Au sein de ce fatras terminologique non spécifique, quelques affections se

distinguent, évoquant une pathologie connue: variole, lèpre, écrouelles, feu Saint Antoine...

Une étude plus précise de quelques-unes d'entre elles permet de dévoiler rapidement l'extrême imprécision des critères diagnostiques. Les investigations incomplètes des médecins ne suffisent pas à établir un véritable diagnostic différentiel de ces dermatoses multiples. Ils l'avouent eux-mêmes: les chirurgiens « diffèrent tant sur ce sujet qu'ils se contredisent réciproquement ; aussi ne peut-on tirer de leurs dires une vérité unique parce que ce que l'un appelle serpigo, l'autre l'appelle impetigo et le troisième pannus ; un quatrième comprend l'un sous l'autre et veut qu'il n'y ait qu'une espèce et qu'un traitement ; un cinquième admet trois espèces pour l'impetigo et trois traitements différents ». (Chirurgie de Maître Henri de Mondeville.)

Ainsi des malades non lépreux (syphilitiques par exemple) sont reconnus comme tels, tandis que d'autres échappent totalement aux recherches des médecins.

C'est le feu Saint Antoine, encore dit feu d'enfer, feu sacré, mal des Ardents..., qui semble avoir été l'objet des études les plus fouillées: assimilé à d'innombrables affections éruptives avant d'être reconnu par H. Chaumartin comme la conséquence d'une intoxication par le seigle ergoté, il démontre l'extrême difficulté d'établir un parallèle nosographique entre le 13ème siècle et l'époque moderne.

Là encore, la localisation des lésions est essentielle à considérer. Elles n'ont pas de siège préférentiel mais on prend toujours grand soin de situer le mal: le morcellement « a capite ad calcem » dont le corps malade fait l'objet rend compte d'un souci de systématisation plus topographique que nosographique. On est atteint à la tête ou à la jambe avant de souffrir d'un ulcère ou d'un apostème. Cette conception localisatrice de la maladie prévaut dans toute la littérature du 13ème siècle.

La distinction qu'on établit entre pathologie interne et externe en est un autre aspect: « (...) les peuples de l'occident ont décidé (...) que toutes [les maladies] qui apparaissent à l'extérieur où que ce soit sur le corps entier ou dans une de ses parties (...), ainsi que toutes les maladies extérieures de la tête, des bras, des cuisses et au-dessous, dont le siège peut être désigné, bien qu'elles n'apparaissent pas au dehors (...), doivent être traitées par les chirurgiens (...). Au contraire, les maladies qui sont dans la cavité intérieure de la tête et non pas à l'extérieur, qui sont dans l'intérieur du coffre du corps (...), concernent, suivant la décision du peuple, les médecins seuls. » (Chirurgie de Maître Henri de Mondeville.)

Toute pathologie superficielle, apparente, manifeste ou localisable serait du ressort du chirurgien ; toute lésion profonde, occulte, invisible ou de siège inconnu relèverait davantage du médecin. Or celui-ci ne pratique pas l'autopsie, n'a que de vagues notions anatomiques, ne dispose d'aucun moyen d'accès direct à l'objet présumé de son étude. Pour lui comme pour le chirurgien, la maladie doit donc se manifester à l'extérieur sous une forme visible, directement ou indirectement. Uroscopie et saignée contribuent largement mais non exclusivement à cette investigation. La peau en effet, en tant que lieu d'émergence d'une pathologie cachée, devient moyen d'exploration d'un corps dont les profondeurs sont inaccessibles. La dermatologie apparaît alors comme un véritable langage du corps qu'il convient de déchiffrer.

Partout, on le considère, semble-t-il, comme suffisant : la perception subjective du mal par le patient n'est que rarement prise en compte. Ce que l'on observe de la maladie dans les écrits littéraires relève surtout d'une symptomatologie objective. La souffrance personnelle que l'on exprime est essentiellement morale. Jean Bodel, dans ses Congés, en est le meilleur exemple. Et si certains médecins, comme Gilles de Corbeil ou Arnaud de Villeneuve, tiennent compte d'une sémiologie subjective pour l'établissement de leur diagnostic, chez d'autres elle n'est qu'un épiphénomène dont l'analyse n'est pas indispensable à l'identification du mal. Bien sûr, on interroge longuement le patient, mais seulement en fin d'examen, après avoir regardé et palpé ; on s'informe davantage des circonstances du mal que du vécu personnel du sujet ; et la conduite de l'interrogatoire est prédéterminée et codifiée en fonction de la maladie en cause ! Souvent donc, on se contente d'observer et palper un corps-objet dont l'éprouvé subjectif est méconnu. Le langage du corps remplace et exclut souvent le dialogue verbal entre médecin et patient.

On ne s'étonne donc pas de la place de choix accordée dans les traités médicaux à la dermatologie, à la fois pathologie et moyen d'exploration du corps malade. Cette représentation préférentielle répond également à une réalité objective : au 13ème siècle, les lésions cutanées sont extrêmement fréquentes. L'hygiène corporelle et alimentaire, nettement insuffisante , favorise les éruptions de toutes sortes ; la promiscuité, l'augmentation de la population amplifient le problème ; la peau se trouve soumise à des agressions multiples tenant aux conditions de vie et au mode de travail essentiellement manuel. Premier organe exposé, elle est la proie d'une pathologie traumatique, accidentelle ou volontairement infligée, dont « Le roman de Renart » ou les romans d'aventure fournissent les plus belles illustrations. Le principe de la suppuration

louable préconisé par les chirurgiens, visant à surinfecter volontairement les plaies pour hâter la guérison comme on le pense, aggrave la moindre lésion.

Enfin, il y a une autre raison, essentielle et symbolique, à cette primauté des maladies de la peau dans la littérature du 13ème siècle. Toute atteinte cutanée – qu'elle soit plaie, ulcération, gangrène ou bien tumeur, oedème boursouflure ; efflorescence ou destruction d'un fragment de peau – constitue une lésion par excès ou par défaut, « quelque chose en plus » ou « en moins » qui rompt la continuité des contours corporels normalement assurée par la peau. Celle-ci étant à la fois limite et contact avec le milieu environnant, toute effraction de cette barrière habituellement infranchissable a des conséquences pour l'une et l'autre des parties qui la bordent. Autrement dit, les maladies de la peau ont des effets personnels et sociaux qu'il convient de préciser.

En ce sens, les localisations préférentielles du mal au visage et aux membres inférieurs ont une signification. Par l'effacement des traits que l'atteinte cutanée implique souvent au niveau de la face, l'individu perd son identité. Quand le mal est si profond qu'il empêche l'usage des jambes et la station debout ou quand il envahit les orifices naturels de la face, contraignant au silence ou aux ténèbres, c'est son statut d'homme que le malade abandonne, rejoignant par là le règne animal ou végétal, voire la condition d'objet. On le compare à une souche (Gautier de Coinci), à un tas de paille creuse (Jean Bodel), on assimile son membre malade à une vieille botte (Jean de Joinville). On le traite de chien, loup, léopard, crapaud... (Gautier de Coinci).

L'idée est courante au Moyen-Age : l'homme cache en lui une animalité fondamentale que la maladie révèle et rend prévalente. Malade, il redevient bête sauvage.

On comprend aisément que cette régression expose à des difficultés relationnelles avec l'environnement. D'ailleurs très souvent, la présentation de la maladie fait référence à la perception sensorielle qu'en a l'entourage. Dans la littérature non scientifique, à l'absence d'éprouvé subjectif du malade répond le vécu perceptif du mal par le groupe social. En général, les lésions sont repoussantes de laideur et de puanteur. Et l'expression dégoûtée de l'entourage, renvoyant au malade l'image de sa propre déchéance, provoque en lui la souffrance de la honte. On ne peut que reprendre le mot de M. Zink, à propos de Jean Bodel : « Les autres sont des éléments de son mal. »[1] La maladie au 13ème siècle, surtout quand elle est cutanée, n'est jamais exclusivement individuelle. Elle l'est d'autant moins que le manque d'hygiène et la promiscuité favorisent la dissémination des agents pathogènes. Collective dans sa foi, ses aspirations, ses institutions, la société médiévale l'est aussi dans sa pathologie.

Les réactions sont rapides et stéréotypées: fuite, insulte, malédiction, rire, enfermement. Quelle qu'en soit la forme, elles impliquent immédiatement l'exclusion du malade hors de la communauté. Incapable de pourvoir à sa subsistance, désormais à la charge de la collectivité ou réduit à la mendicité, il est d'emblée évincé de la compétition sociale et économique. Rapidement, on le déclare totalement inapte. Si le corps malade est fragmentaire, les conséquences de la maladie intéressent l'ensemble de la personne, corps et âme: quiconque est atteint dans son intégrité physique ou psychique ne peut discerner la vérité ni exercer aucune activité, d'ordre légal, professionnel ou intellectuel.

C'est l'aspect même des lésions qui justifie l'exclusion: trous, plaies, boursouflures hideuses et nauséabondes, elles sont l'image même de la putréfaction, portant en elles la marque d'une fin prochaine. La maladie n'est que mort anticipée, comme le confirme la perte de la vision ou de la parole qu'impliquent certaines affections envahissantes de la face. L'exemple le plus frappant en est le rituel d'enterrement prématuré auquel sera soumis ultérieurement le lépreux. Pour l'heure, on se contente de l'enfermer définitivement, ce qui a même signification. Dans certaines provinces, il est déjà mort civilement.

Généralement, le malade se trouve ainsi dans un état intermédiaire entre vie et mort, entre un monde terrestre qui le repousse et un au-delà qui ne le réclame pas encore. Concrètement, cette situation s'illustre dans l'errance, le vagabondage sans but auxquels sont tenus les malades, envahissant les routes en de misérables hordes où se retrouvent boiteux, bossus, aveugles, idiots et fous.

La maladie, déjà présentée comme rupture de l'enveloppe corporelle, réalise donc dans le même temps une perte des limites territoriales qui rappelle encore l'idée d'un retour à une animalité fondamentale révélée par la pathologie. Dans cette perspective, l'enfermement – notamment des lépreux – n'a pas seulement pour rôle de se protéger contre la contagion physique. Il exprime la nécessité pour l'entourage de circonscrire à un espace fermé et éloigné ce mal envahissant, dédaigneux des frontières naturelles du corps, de restaurer un continuum qui n'aurait jamais dû être rompu, de maintenir la bête éveillée dans une aire circonscrite, lieu de projection et de fixation de tous les maux dont on est et sera frappé.

On peut rapprocher de ces pratiques le soin particulier des médecins à nommer, quantifier, localiser, témoignant d'un même désir de maîtriser, circonscrire, limiter, une pathologie dont bien souvent ils n'appréhendent pas la raison. L'envisager systématiquement « a capite ad calcem » relève du même souci de ne rien laisser échapper du mal.

Cette mise à l'écart de la maladie, l'importance des réactions qu'elle suscite, la peur, le mépris que l'entourage manifeste le plus souvent à l'encontre du malade, les accusations diverses dont il est l'objet, tout cela apparaît comme l'expression d'une angoisse collective, comme un comportement défensif à l'égard de celle-ci. On le sait, le corps et l'esprit unis étroitement dans la santé, demeurent liés dans la maladie. Quand la chair souffre, l'âme est également impliquée dans cette souffrance et qui dit douleur morale au Moyen-Age, dit péché. La faute est toujours en relation avec la maladie, vécue alors comme châtiment de Dieu. C'est la possession par le mal, incarné par le Malin. Les métaphores animales rapportées plus haut illustrent cette croyance que la nature quelquefois paraît confirmer: le faciès léonin, la griffe cubitale des lépreux peuvent-ils témoigner d'une intervention autre que maléfique ?

Loup, léopard, taureau mugissant ou bête venimeuse, l'animal qui envahit l'homme malade symbolise le diable, l'enfer ou systématise l'angoisse de dévoration qu'ils suscitent, ce fantasme caractéristique de la mentalité du Moyen-Age.

L'usage du terme « feu » pour désigner souvent la maladie, la laideur, la puanteur extrême des lésions, l'image d'un gouffre qui s'impose devant certains délabrements de la face, viennent renforcer l'idée d'une présence infernale au sein de l'organisme atteint.

Plaies, ulcères, abcès et lésions de même nature, si fréquemment mentionnés, peuvent apparaître alors comme la conséquence de l'activité dévoratrice de la bête – et avec elle du diable – tapis dans la profondeur du corps malade. La peau, dernier rempart contre la diffusion du mal – et du Mal – fait fonction quand elle est atteinte dans son intégrité, de signal-symptôme avertisseur d'un danger imminent, à la fois physique et moral.

S'il est vrai que la maladie est possession satanique, elle est dans le même temps fréquemment perçue comme marque de Dieu, présence divine, dont on est en droit de s'enorgueillir. Les « contracts », marqués par le feu Saint Antoine, considéraient qu'ils avaient été choisis par Dieu et frappés du mal infernal pour éclairer leurs contemporains. Le Tout-Puissant, dans sa vengeance, avait préféré les meilleurs pour expier les péchés du siècle.

Même, alors que jusqu'au 13ème siècle, on vénérait en la personne du Christ un roi dont l'apparence corporelle devait être intacte, érigée et lumineuse, on commence à cette époque à adorer un Christ de douleur et de souffrance. On reconnaît le Fils de Dieu dans les malades d'aspect repoussant, en particulier les lépreux.

Ce corps meurtri, errant, comme suspendu entre vie et mort, devient lui-même le siège de l'intervention démoniaque et divine, le lieu choisi pour le

combat que se livrent forces du bien et puissances du mal. D'individu pensant et identifiable, le malade, devenu corps-objet, intermédiaire, instrument, biais, lieu d'action, enjeu, n'en demeure pas moins le truchement indispensable à l'expression du pouvoir divin.

Dans ces conditions, la maladie se doit d'être ostentatoire. Masque, langage exprimant par signes un sens caché, l'organisme doit être le siège d'une pathologie manifeste qui est la démonstration éclatante de la punition de Dieu. Et la guérison éventuelle n'en sera que plus triomphante, contribuant finalement au renforcement de la foi.

La maladie présente alors une triple signification :

– elle est conséquence du péché originel ou d'une faute commise par le sujet et signe donc une victoire des puissances du mal ;

– elle est ensuite châtiment de Dieu et marque de sa présence. Punition divine, abandon moral en premier lieu, elle justifie l'exclusion physique qui en est la conséquence et s'exprime dans le rejet hors du groupe social ;

– elle est enfin participation à la croix, donc expiation, purification, occasion de salut, instrument même d'une réintégration morale, première étape vers une réinsertion complète et effective.

On peut voir dans cette identification malade/Christ crucifié, l'une des raisons profondes du refus des médecins et chirurgiens de ne rien voir, ou seulement indirectement, de la réalité profonde du corps humain, et partant de là, de leur intérêt particulièrement marqué pour une pathologie superficielle. En effet, si la maladie est participation à la croix, alors disséquer, ouvrir, opérer, n'est-ce pas disséquer, ouvrir et opérer le corps du Christ ?

Jusqu'au 13ème siècle, deux conceptions divergentes des états morbides, l'une théologique, l'autre d'esprit plus scientifique, partagent les spécialistes. L'introduction des théories aristotéliciennes dans les universités françaises donne l'avantage aux tenants d'un déterminisme organique des maladies. Elles résultent, selon la fameuse théorie des quatre humeurs, d'un déséquilibre humoral lié à des variations pathologiques de la température et de l'hygrométrie au sein du corps malade. L'organisme humain, construit à l'image du monde, est soumis aux mêmes lois et influences que lui. Les hommes de science vont donc s'efforcer d'intégrer la pathologie médicale et chirurgicale dans un système de pensée et de référence plus global, afin de maintenir une cohérence universelle.

Dans cette perspective, la maladie représente une menace pour l'univers tout entier. En compromettant l'équilibre individuel de la santé, elle désorganise toute l'œuvre de Dieu, et ce d'autant plus qu'elle est apparente. Offense manifeste au Créateur et à la Nature, toute pathologie donnant à voir justifie

l'intérêt des médecins et la place qu'ils lui accordent dans leurs traités. On comprend l'importance, médicale et morale, de l'hygiène, des règles de vie et des mesures prophylactiques qui abondent dans la littérature scientifique de l'époque.

Dans le même esprit, la Faculté quand elle se montre impuissante à guérir, préconise largement le recours au miracle, véritable « lieu commun médical »(2). Même si certains médecins dénoncent la crédulité populaire, si d'autres opposent « merveilles de la nature », explicables par la raison, et miracles irrationnels, tous demeurent attachés à des pratiques surnaturelles.

Leur compréhension de la maladie recouvre donc partiellement l'interprétation théologique qui en est habituellement faite, seule possible en un temps où l'Eglise détient le pouvoir idéologique.

C'est cette signification conférée généralement au corps malade qui en détermine les représentations et en fait l'originalité.

(1) M. Zink. Le ladre de l'exil au Royaume. Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales. Sénéfiance 1978. 5 : 69-88.

(2) M. Bloch. Les rois thaumaturges. Colin. Paris, 1961.

BIBLIOGRAPHIE

ANONYMES. Le roman de Renart. Traduction de M. de COMBARIEU du GRES et J. SUBRENAT. Edition bilingue. Union générale d'éditions. Paris, 1981.

H. CHAUMARTIN. Le mal des Ardents et le feu Saint Antoine. Ternet-Martin. Vienne, 1946.

GAUTIER de COINCI. Les miracles de Nostre Dame, II-IV. Publiés par V.F. KOENIG. Droz. Genève, 1970.

GUILLAUME de SAINT PATHUS. Les miracles de Saint Louis. Édités par P.B. FAY. Champion. Paris, 1931.

HENRI de MONDEVILLE. Chirurgie. Publiée par le Dr A. BOS. Librairie de Firmin Didot et Cie. Paris, 1897.

HENRI de MONDEVILLE. La chirurgie de Maître Henri de Mondeville. Traduction et publication par E. NICAISE. Félix Alcan. Paris, 1893.

JACQUES de VORAGINE. La légende dorée. Traduction de J.B.M. ROZE. Garnier-Flammarion. Paris, 1967.

C. MALET. Histoire de la lèpre et de son influence sur la littérature et les arts. Thèse pour le doctorat en médecine. Paris, 1967. 65-172.

M.C. POUCHELLE. Représentations du corps dans la légende dorée. Ethnologie française 1976; 3/4: 293-306.

M. SENDRAIL. Histoire culturelle de la maladie. Privat. Toulouse, 1980. 1-16, 211-246.

P. THEIL. L'esprit éternel de la médecine. Anthologie des écrits médicaux anciens, II-III. Compagnie générale de publicité et d'édition. Stuttgart, 1976.

Mireille DEMAULES

ÉCRITURE ET IMAGINAIRE DU RÊVE DANS LE « LANCELOT EN PROSE »

Pourquoi y a-t-il de l'Etre et non pas plutôt Rien ?
Heidegger.

L'importance des rêves au Moyen Age s'explique par une double tradition : par une tradition religieuse et par une tradition littéraire.

Le rêve a fourni le thème d'un grand débat d'idées chez les penseurs chrétiens. Ceux-ci se réfèrent à la Bible afin de déterminer leur attitude à l'égard du rêve. Or, l'Ecriture légitime une prise de position ambivalente. Le songe est à la fois vrai et mensonger. Il est vrai parce que Dieu se manifeste à l'homme par son intermédiaire. Les Pères de l'Eglise allèguent ainsi les rêves de Jacob (*Gen.* 28, 10-16), de Pharaon (*Gen.* 41) et de Nabuchodonosor (Daniel 2 et 4). Toutefois, le rêve reste une parole instable, souvent méprisée pour son incapacité à retenir le sens.

Le rêve a pénétré dans la tradition littéraire par l'intermédiaire de l'hagiographie. Puis s'émancipant peu à peu d'un modèle religieux, il se laïcise et connaît une grande faveur. Il constitue un ornement fort prisé dans les chansons de geste et Charlemagne restera l'un des plus grands rêveurs de notre littérature. Mais les puissances du monde onirique semblent avoir exercé une fascination toute particulière sur les romanciers médiévaux.

Insérer un rêve dans le récit avait un double avantage pour les romanciers. Topos bien établi par la tradition, il conférait au récit une touche assurée de mystère et d'insolite. Mais il représentait aussi le lieu commun grâce auquel l'écrivain pouvait rivaliser avec ses aînés ou ses pairs, en un mot : innover. L'écriture du rêve est alors, certes un exercice, mais bien plus le merveilleux prétexte à libérer l'imaginaire. Telle semble être la démarche du ou des auteurs du *Lancelot* en prose. En effet, de nombreux personnages rêvent dans cette grande œuvre : Lancelot, Guenièvre, Galehot, ... mais aussi Arthur, qui, nous le verrons, est en définitive un aussi grand rêveur que Charlemagne. La tradition prédestinait Arthur à rêver. Il est roi et ses rêves, concernant le plus humble de ses sujets, déterminent toute la tonalité d'un univers imaginaire. Les rêves d'Arthur que nous nous proposons d'étudier s'inscrivent inévitablement dans la tradition des songes royaux.

Mais nous verrons que l'écriture romanesque en s'emparant du modèle, l'infléchit et l'enrichit, faisant ainsi advenir un sens capable en retour d'interroger l'écrivain dans sa pratique.

Dans la version longue du *Lancelot* en prose éditée par A. Micha (1), les rêves d'aventure projettent soudain une lumière inquiétante sur le récit d'aventure. A la fin du tome VII (2) nous lisons que le roi vit en rêve tomber tous ses cheveux et les poils de sa barbe. Trois nuits plus tard, il rêva que tous ses doigts, comme des feuilles mortes, tombaient de ses mains. Il manda alors à Camaalot tous les évêques et les archevêques du royaume pour connaître le sens de ses rêves. Les clercs refusent tout d'abord de donner une interprétation au rêve. Menacés de mort par Arthur, ils obtiennent un délai du souverain, puis lui livrent leur interprétation : un renversement de fortune destine Arthur à perdre le pouvoir.

La conformité de ces deux rêves au modèle du rêve royal frappe

(1) LANCELOT. Roman en prose du XIIIème siècle. Textes littéraires français, Genève, 1980 Librairie Droz Vol. 1 à 8.
(2) Tome VII, p. 434 à 437.

d'emblée. Où est donc l'originalité de ces rêves manifestement inspirés des rêves de Nabuchodonosor (Daniel 2 et 4)? L'épisode biblique a en effet fourni au texte romanesque le modèle d'une progression narrative, ponctuée par les délais accordés aux clercs, qui se refusent à interpréter les songes, dramatisée par la menace de mort que le roi fait peser sur eux. En outre, une morale similaire se dégage du texte sacré et du texte profane : tout empire terrestre, aussi stable et puissant soit-il, est promis à la destruction.

D'autre part, les fonctions que l'écriture romanesque assigne à ses rêves sont tout-à-fait conformes à une tradition littéraire qui recourt au rêve afin d'orner la narration et d'annoncer les événement à venir.

Ornements, ces deux rêves le sont car il n'amènent aucune transformation dans le récit. Ils n'ouvrent en effet la voie à aucun possible narratif et n'incitent pas le souverain à agir, à transformer son destin et du coup... les plans du récit. Les rêves contribuent tout simplement à créer une atmosphère de mystère, à suggérer que des forces occultes communiquent avec les hommes par leur espace intermédiaire.

Mais, bien qu'ayant un statut ornementatif, ces rêves jouent un rôle dans l'économie générale de l'œuvre. De fait, la valeur oraculaire accordée au rêve légitime le recours à cet artifice littéraire pour préparer les événements à venir dans la narration. Ces rêves jouent alors le rôle de soudure entre le désastre que met en scène la *Mort le roi Artu* et le récit du *Lancelot*. Toutes les images des rêves se rejoignent pour prédire au roi sa mort. Ainsi la chute des doigts, en laissant les paumes de ses mains à jamais mutilées, prive le souverain de toute possibilité de maîtrise du monde. En perdant sa chevelure Arthur n'est-il pas promis à connaître le destin tragique de Samson (Juges 16) dont les cheveux symbolisaient l'invincibilité ? Toutes ces images annoncent l'impuissance et la mort.

Mais tout en respectant le modèle canonique du rêve oraculaire, l'écriture romanesque introduit un élément textuel inattendu qui perturbe «la sagesse» du récit. En effet, accablé par la prophétie des rêves, Arthur demande aux clercs s'il n'existe aucune échappatoire aux arrêts du destin. Voici ce qu'ils lui répondirent :

> «nule rien ne vous puet rescoure de perdre toute honor terriene, se il ne vous resqueut, li lyons ïauvages et li mires sans mecine par le

conseil de la flor. » (3)

Cette réponse énigmatique laisse le roi et le lecteur...médusés. La tradition veut que le rêve, une fois interprété mette à jour un sens où la clarté le dispute à l'irréfutabilité. Or, le discours interprétatif se réapproprie, ici, le caractère énigmatique qui fonde l'écriture du rêve, laissant à jamais le sens suspendu. Grâce à cette énigme, l'écriture introduit du jeu, au propre comme au figuré, dans la règle littéraire qui érige le rêve en un signe dont le signifié est totalement clos et explicable.

Le troisième rêve que nous voudrions présenter ne recourt pas à l'énigme pour se jouer des contraintes imposées par le modèle du rêve ominal. Mais il bouleverse aussi les lois du genre.

En effet, il ne nous est jamais donné de voir Arthur rêvant ce songe. Il n'y a pas de présent pour ce rêve, car nous dit-on, il fut rêvé la nuit où Arthur engendra Mordret. Nous prenons connaissance du rêve par le détour d'une aventure chevaleresque (4). Lancelot et Mordret errent dans la forêt périlleuse. Un jour, ils sont hébergés chez un vavasseur qui leur apprend que le lendemain aura lieu un tournoi au château de Panigue. Avant de se rendre au tournoi, Lancelot émet le désir d'assister à l'office matinal. Le vavasseur se propose alors de les conduire à un ermitage voisin. En chemin, près d'une tombe, ils rencontrent un vieil ermite en prières qui prédit à Mordret qu'il tuera son père et détruira l'univers chevaleresque. Mordret réfute la prédiction du vieil homme en rétorquant que son père, le roi Loth d'Orcanie est mort depuis longtemps. L'ermite lui apprend alors que le roi Loth n'était que son père nourricier et qu'il est né de l'union adultérine de la femme du roi Loth et d'un autre roi dont il tait le nom. L'ermite, désireux de prouver la véracité de sa prédiction, raconte ensuite, que la nuit où Mordret fut engendré, son père rêva que de ses entrailles sortait un serpent qui dévastait sa terre et massacrait son peuple. Le roi parvenait en songe à tuer le monstre qui lui infligeait néanmoins des blessures telles qu'il en mourrait. Au dire de l'ermite, le roi fit peindre son rêve sur les murs de la cathédrale Saint-Etienne à Camaalot. Puis le vieil homme porte deux accusations : Mordret sera un

(3) Tome VII, p. 437 5.

(4) Tome V. De la page 219 à 223.

assassin dans le futur, car dit-il le serpent du rêve le représente, mais aussi dans le présent car le destin le condamne à tuer l'interprète du songe. Mordret, pris d'une folle rage, décapite l'ermite donnant ainsi raison aux sinistres prédictions. C'est alors que Lancelot sort de sa position d'observateur, éclate en reproches à l'adresse de Mordret et se penchant sur le corps du vieil ermite découvre une lettre. Il la subtilise et la cache pour la lire à la dérobée pendant l'office : cette lettre révèle que le père de Mordret est Arthur et que le père et le fils s'entretueront.

Le topos du rêve est considérablement enrichi par le caractère dramatique de la scène qui oppose deux personnages (l'ermite et Mordret) dans un dialogue à mort. Ce dialogue, au cours duquel nous est présenté le rêve, amène des renversements et des transformations dans le récit. En effet, Mordret de personnage positif qu'il était encore, devient par la révélation du rêve, un personnage tout à fait négatif. L'ermite, parce qu'il a la mémoire de ce rêve met à jour la véritable nature de Mordret : il est un meurtrier symbolisé dans le rêve par un dragon, qui n'est pas sans évoquer «l'antique serpent, le diable ou le Satan» que nous trouvons dans l'*Apocalypse* (XII, 9). Mais si Mordret est représenté par un monstre investi d'attributs démoniaques c'est que sa naissance est illégitime, voire monstrueuse.

On comprend dès lors que le rêve fasse écho à une vision dont Gauvain est gratifié au château de Corbenic (5). En effet, le Graal est lié à un mystère : celui des origines. Comme le montre M. Jacques Roubaud dans un article intitulé *Enfance de la Prose* (6), la connaissance des secrets du Graal est indissociable de celle des secrets généalogiques de la chevalerie Arthurienne. Il y a greffe du rêve d'Arthur sur les aventures du château du Graal parce qu'une similitude unit intimement la famille du Riche Roi pêcheur à celle d'Arthur : le secret des naissances.

En effet, comme le rêve d'Arthur, l'aventure du château du Graal nous rend spectateur d'une naissance merveilleuse. Gauvain couché sur le lit de la merveille, voit arriver un serpent multicolore, qui bientôt se tord et rejette par la bouche plus de cent serpenteaux. Puis, le serpent quitte les

(5) Tome II. P. 380-381, 19 à 21 inclus.

(6) CHANGE n° 16-17, LA CRITIQUE GENERATIVE, Paris, sept. 1973 ; Editions Seghers-Laffont.

serpenteaux pour aller combattre un léopard. L'issue de la lutte étant incertaine, le serpent esquisse alors un mouvement de retrait vers les serpenteaux qui l'attaquent à leur tour. Ils s'entretueront.

La nature même de l'aventure vécue par Gauvin permet un rapprochement avec le rêve d'Arthur. Il s'agit de fait d'une vision. Dans les deux expériences le héros s'abandonne à la passivité. Totale dans le cas du rêve car l'être est abîmé dans le sommeil, elle n'est que partielle dans le cas de la vision car le héros demeure éveillé. Or, l'écriture romanesque tend ici à gommer la frontière entre le rêve et la vision : il fait nuit, Gauvain est allongé sur un lit, dans la position du dormeur. En outre, la fin des aventures du héros au château du Graal coïncide avec son réveil puisqu'on peut lire :

> « Al matin, quant li solaus fu levez, s'esveilla mesire Gauvain, si se trova en la charete la plus laide del mont... » (7)

Or le réveil implique le sommeil. Mais jamais à aucun moment l'écrivain ne nous a précisé que Gauvain s'endormait ! Nous voilà donc tentés de nous demander si tout cet épisode du château du Graal ne fut pas un rêve du héros. En somme Gauvain aurait rêvé le rêve d'Arthur.

Du coup, le récit poursuit la similitude des deux expériences. En effet, de même que le rêve d'Arthur avait été interprété par le vieil ermite, la vision de Gauvain est à son tour élucidée par un ermite nommé Segre (8). Celui-ci révèle à Gauvain que le serpent symbolise le roi et que cette vision prédit la fin du monde arthurien. La vision enrichit même la portée oraculaire du rêve en condensant plus précisément encore sur le monde symbolique les principaux épisodes de *la Mort du Roi Artu*. C'est ainsi que le combat du serpent et du léopard représente la guerre menée par Arthur contre Lancelot, et que le combat du serpent et des serpenteaux figure la bataille de Salesbières. La vision enrichit donc les images et le sens du rêve, qu'elle magnifie en le transportant dans le cadre extra-temporel du château du Graal.

Mais si l'écriture choisit de mettre en valeur le rêve en le liant au

(7) Tome II. P. 385 31.

(8) Tome II. P. 386-389 33 à 39.

mystère grandiose du Graal, si elle organise des répétitions dans la trame de la narration, c'est que le sens du rêve n'en finit pas de hanter l'œuvre.

Il n'est pas indifférent que la vision ait repris l'image du serpent sur le mode emphatique. En effet à partir du sémantisme du serpent s'élabore un réseau de significations très dense.

D'emblée, nous remarquons que cet animal symbolise à la fois Arthur et Mordret. Dans la mythologie antique comme dans la littérature médiévale, le serpent est le génie tutélaire des princes et des hommes de pouvoir. Ainsi le *Roman d'Alexandre* nous raconte un songe que fit le conquérant alors qu'il était enfant. Il rêva qu'il laissait tomber un œuf, dont sortit un serpent. Aristote expliqua alors que l'œuf était le monde et Alexandre le serpent. Rien d'étonnant donc, que le *Lancelot en prose* reprenne cette image pour représenter à la fois la père, souverain du royaume de Logres, et le fils que l'avenir destine à lui usurper le pouvoir.

Mais au serpent sont attachées bien d'autres significations. La tradition mythologique veut qu'il soit un animal androgyne. Le serpent est féminin, car il est un animal lunaire. On dit en effet qu'il est froid comme l'astre mort. Dans *Li livres dou tresor* (9) Brunetto Latini mentionne à plusieurs reprises le froid mortel du serpent :

« Tous serpens sont de froide nature.... Tout venin sont froids. »

En outre la pensée chrétienne nourrie par l'épisode de la tentation lie le serpent à la femme séductrice. Mais le serpent est aussi masculin car sa forme suggère la virilité du pénis. Or, dans la vision du Graal nous assistons à un transfert des fonctions féminines sur l'élément masculin. En effet, c'est le serpent représentant Arthur qui met au monde les serpenteaux. Ainsi le caractère traditionnellement androgyne du serpent permet au texte d'*absenter* la mère. Est-ce à dire que le texte se refuse à révéler la véritable identité de la mère de Mordret ? Certes non, car l'ermite confirme à Mordret qu'il est bien le fils de « la femme au roi Loth d'Orcanie ». Toutefois en la désignant par cette périphrase, il passe sous

(9) Brunetto Latini : LI LIVRES DOU TRESOR, Edition critique par *Francis J. Carmody*, University of California Press, 1948, Berkeley and Los Angeles California ; Des Serpens, CXXXVII, P. 132.

silence son nom ainsi que la relation de parenté qui l'unit à Arthur. La reine d'Orcanie n'était-elle pas en effet la demi-sœur d'Arthur? Ce silence laisse à penser que la relation de parenté entre le père et la mère trouble le texte au point de rendre impossible toute figuration de la mère au côté du père. Cette incompatibilité au niveau de la figuration, traduirait en fait une relation survalorisée : l'inceste. En outre de même que dans le rêve le masculin naît du masculin, dans la vision le semblable naît du semblable. L'image du serpent fécondant serait alors la métaphore de l'endogamie.

Or, la force de cette image réside dans sa capacité à représenter une relation impossible, (le fils ne peut naître du père) pour mieux masquer (ou révéler) une relation interdite. En cela elle assume une fonction similaire à l'énigme que les clercs proposent à Arthur. En effet, cette énigme met en scène dans une phrase complexe toute une série d'impossibilités :

> « nule rien ne vout puet rescoure de perdre toute honor terriene, se il ne vous resqueut, li lyons ïauvages et li mires sans mecine par le conseil de la flor. »

Chaque élément de l'énigme est une contradiction dans les termes. En effet chaque substantif est caractérisé par un complément déterminatif ou un qualifiant qui vient infirmer sa nature. Peut-on en effet imaginer un lion aquatique? Le lion n'est-il pas dans la tradition hérmétiste un signe zodiacal associé au feu, au chaud et au sec?

Le syntagme « li mires sans mecine » est construit de même sur un paradoxe puisque le privatif « sans » inverse brutalement la nature du signe posé. Enfin comment accorder la faculté de parler à la fleur qui par nature appartient au monde du silence? L'énoncé énigmatique en juxtaposant une série d'impossibilités, mime un univers de chaos où se mêlent, en un seul être, le feu et l'eau, l'être et le non-être, le silence et la parole. Il rapproche les choses et les propriétés que l'ordre du monde voue à une séparation totale comme l'inceste unit des hommes et des femmes que la loi sociale maintient à distance.

L'énigme aurait alors deux fonctions. Elle métaphoriserait l'inceste au même titre que le rêve au serpent, faisant du roi un coupable justiciable des arrêts les plus cruels du destin. Mais en outre, elle établit un lien

analogique subtil entre le destin prédit par les songes et l'âme du rêveur. Si le destin appelle Arthur à devenir une contradiction vivante «un roi sans royaume», c'est qu'il est lui-même, le terme d'une énigme, un être de chaos.

Il était alors nécessaire de mettre à mort le personnage générateur d'un désordre qui menace la quiétude du récit. Dans la vision les serpents s'entretuent comme dans le rêve le monstrueux dragon et Arthur. Le rêve figure avant la lettre la mise à mort des héros. Mais en anticipant sur elle-même la narration n'annihile-t-elle pas ses propres effets? Espace d'affrontements, de démesure et de mort, le rêve met ainsi en danger l'écriture romanesque.

Déjà au sein de la narration, le rêve représente une menace de mort pour les clercs ou les ermites chargés d'interpréter les songes du souverain. Or, peut-être est-il permis de considérer le clerc comme la figure de l'écrivain déléguée dans le récit. L'ermite que Mordret assassine est à cet égard exemplaire : il a la connaissance de l'écriture, il a aussi celle du secret des âmes que seuls possèdent Dieu et l'écrivain omniscient.

Or, voici que les rêveurs ou les personnages rêvés se montrent singulièrement violents à leur endroit. Au tome VII par exemple, nous lisons qu'Arthur menace les clercs qui se refuesent à interpréter ses rêves :

> «Lors se pense li rois que il lor fera paor de mort, si fait faire. I. grant feu et commande que li. V. soient mis et li autre. V. soient pendu.» (10)

Il ne s'agissait là que d'une simple manœuvre destinée à susciter la parole trop retenue face au rêve. Mordret, afin de faire cesser la parole de l'ermite, excessive et porteuse d'une vérité insoutenable, passera à l'acte.

La parole du clerc semble toujours inadéquate à son objet. C'est pourquoi d'eux-mêmes, ils se contraignent à l'aphasie comme si le rêve lourd d'un sens impossible voire dangereux à épuiser, leur infligeait une défaite imprévue. Ainsi les clercs chargés d'interpréter les deux rêves de mutilation qu'à fait le roi se refusent au dire par trois fois, reconnaissant eux-même qu'ils ne sont plus maîtres du sens.

(10) Tome VII, P. 436.

« Chertes, fait li maistres, sire, nous i avons veu une cose, mais ch'est si grant folie, nis a penser, que nous ne le vous osons dire. » (11)

Si la parole n'est plus que « folie », le clerc doit se condamner au silence, abdiquer de ses pouvoirs. L'écriture doit cesser. C'est alors qu'un des rêves d'Arthur me semble rejoindre une des hantises du texte. En songe Arthur voit ses doigts se détacher et tomber. Cette image ne concerne pas tant Arthur que le clerc. En effet comment la main pourrait-elle désormais écrire privée des doigts qui manient la plume ? Le rêve est ainsi l'occasion d'une mort symbolique : celle de l'écrivain.

Dans le *Lancelot en prose*, les rêves d'Arthur ne sont pas seulement la mémoire d'une tradition, car, le ou les auteurs enrichissent un topos éprouvé, en complexifiant l'écriture comme s'ils voulaient indiquer que dans leur esprit le rêve n'a pas une fonction mineure.

De fait, les rêves du souverain instaurent une profondeur nouvelle dans l'œuvre, car ils font surgir le passé du rêveur, figurant par là-même les conflits et les remords qui agitent son âme. Le « rêve du serpent » ne dit jamais que le désir incestueux, la haine du père pour le fils et vice-versa. Le monde des passions nous est ouvert par le rêve. C'est pourquoi sont convoquées des représentations mythiques lourdes de sens, comme celle du serpent, monstre qui partage son caractère chtonien avec le sphynx de la légende d'Œdipe ; ce qui crée une analogie de plus entre le vieux mythe et la tragique histoire d'Arthur et de Mordret.

Le rêve est alors la mémoire d'une faute qui transforme un personnage simple en énigme vivante et le rend responsable de l'anéantissement d'un monde. Mais il reste l'œuvre ! Paradoxalement, alors que l'écriture romanesque semble menacée par les puissances excessives du rêve, celui-ci joue le rôle de métaphore de l'œuvre. En effet, dans la lettre, l'ermite écrit qu'après la bataille de Salesbières, nul ne verra désormais Arthur si ce n'est en songe. Le personnage romanesque est donc défini avant tout comme un personnage de rêve. En somme, ce que l'ermite nous confie, c'est que le rêveur est rêvé par un plus grand rêveur que lui.

(11) Tome VII. P. 437.

François JACQUESSON

« L'EFFET CAMÉLÉON »

Contact entre phonétique et sémantique: traduction et transcription dans le lexique botanique d'Avicenne et Gérard de Crémone.

Quand les traducteurs ignoraient le sens d'un mot, ils le transcrivaient au lieu de le traduire: ils en copiaient le son, au lieu d'en copier le sens. Ils pouvaient aussi faire des erreurs, tout comme en traduisant, et c'est un thème assez souvent étudié (1) – mais ils n'en faisaient pas toujours. Quand ces traducteurs transcrivaient dans un alphabet différent, cela accroissait si l'on veut le risque d'erreur; mais les irrégularités n'étaient pas toujours des erreurs. C'est ce dernier point qu'il faut un peu décrire.

Une situation particulièrement acrobatique est la succession des alphabets grec, arabe et latin (et quelquefois avec des intermédiaires syriaque et hébreu, sans parler du cas persan) dans le travail des traducteurs médiévaux. On a beaucoup écrit sur ces gens là et leurs œuvres (2), et aussi sur certains aspects de leurs techniques. Ce qui va nous retenir ici est un point tout à fait particulier: la distribution des graphies pour les sons occlusifs vélaires dans les transcriptions médiévales.

LES GRAPHIES DES VELAIRES

Existaient les graphies suivantes

arabe	ك	ق	et	ح	خ
	kaf	qof		ḥa	ḫa
grec	K	(Q)		X (Ψ)	
	kappa	qoppa		khi	

les redistributions graphiques, élimination et invention de caractères, sont corollaires de typologies phonétiques: la spécialisation de vélaires archaïques devant certains types de sonantes avait produit les « emphatiques » sémitiques, dont la vélaire qof (lié au Q latin). En grec, cette nuance n'a plus de rôle à cause de l'expression, notée, vocalique des sonantes, et disparaît avec elle le qof (le qoppa n'a été utilisé que pour noter un nombre) ; par contre, complémentairement, un trait nouveau intervient, l'aspiration intégrée à l'occlusion, d'où la catégorie des spirantes: le grec invente pour ce faire une lettre vélaire-spirante X (et Ψ dans l'Ouest, où le X notait /ks/.).

latin	(K)	Q	+ C (<)

En latin par contre, les graphies semblent plus fidèles à la distribution sémitique pour ce qui est de K et de Q. Mais c'est une apparence, car l'un et l'autre signe sont peu employés: Q seulement devant V ; et K, d'abord fréquent devant A, s'est vu limité à quelques termes archaïques (kalendae) ou d'emprunt (Karthago). On a utilisé pour le son /k/ le signe qui notait /g/ < correspondant au grec gamma Γ, ensuite arrondi en C. En 312 av. J.-C., on inventa d'ajouter une barre distinctive pour /g/ : G (3).

LA TRANSMISSION DES TERMES

Nous allons examiner l'utilisation de ces différents signes dans la traduction latine, exécutée au XIIe s. par Gérard de Crémone, du *Canon* d'Avicenne, écrit en arabe au début du XIe s. Nous allons examiner surtout des noms de plantes, car souvent Avicenne (et ses prédécesseurs) les ont transcrits du grec de Dioscoride, Théophraste ou Galien.

Ces derniers avaient été étudiés par les auteurs latins de l'Antiquité, qui avaient cherché déjà des traductions exactes pour les termes spécifiques, ou les avaient transcrits. Ces termes latins antiques étaient souvent connus du Moyen-Age savant mais (faute de véritables descriptions: Dioscoride ne fait souvent qu'énumérer des propriétés; et faute d'illustrations exactes dans les herbiers édités, Pline s'en plaignait déjà (4)) pas toujours reconnus pour correspondre à telles plantes qui portaient désormais des noms arabes ou arabisés.

Deux exemples vont éclairer cette question:

1/ Les écrivains grecs ni latins de l'Antiquité ne parlent du *camphre*: c'est un produit originaire de Malaisie, qu'ils ignoraient. On l'appelait (et encore aujourd'hui) *kâpûr* en malais. Les voyageurs arabes explorèrent la Malaisie, y firent commerce, en rapportèrent le camphre avec son nom malais, qu'ils déformèrent en *kâfûr* parce qu'il n'y a pas de /p/ en arabe. Tout cela est raconté, romancé, dans le Premier Voyage de Sindbad, 294° des *Mille et Une Nuits.* Quand Gérard de Crémone lit *kâfûr* dans le *Canon* d'Avicenne, il en ignore tout, et il transcrit *canfora* ou *camfora*: c'est la première mention en Europe du mot et de la chose. A la Renaissance l'érudit Alpago reprend la traduction de Gérard; il y fait diverses modifications et préfère ici une graphie savante qui existait depuis quelque temps, il écrit *camphora*, graphie qui avait d'ailleurs passé du latin pharmaceutique dans le français camphre dès 1256.

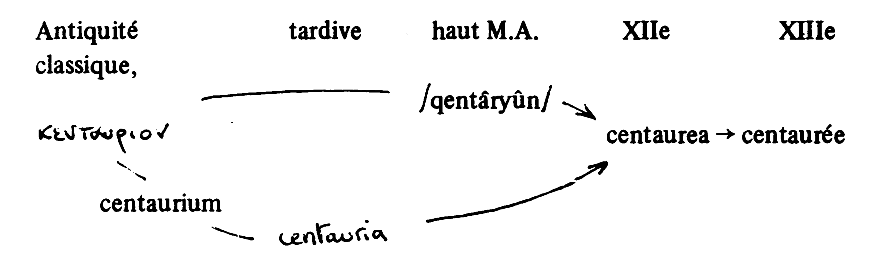
Résumons:

mal. kâpûr → as. kâfûr → { canfora / camfora }
camphora → fr. camphre

2/ Il existe des cas plus compliqués. Ainsi celui de la *centaurée.* Cette plante (nous verrons en allant ce que signifie le démonstratif) avait été nommée en grec κενταυριον /kentaurion/ (cf. Dioscoride III, 6, 7) pour honorer le centaure Chiron, guérisseur fameux. Virgile avait transcrit ce terme *centaureum*

et Pline (XXV, 66) *centaurium*; au début du Moyen-Age, Isidore de Séville avait fait de ce terme un féminin *centauria.*

Mais de l'autre côté de la Méditerranée, peut-être après des intermédiaires syriaques et persans, les Arabes rencontrent ce terme et le transcrivent - قنطاريون /qenṭâryûn/. Le MS grec 2179 de la B.N. témoigne de ce moment; c'est un Dioscoride illustré de la fin du IXe s., doté ensuite de notes marginales en arabe et en copte: près de l'image de la centaurée dioscoridienne, on lit également قنطاريون . Au XIIe s., Gérard lit donc ce mot dans son Ibn Sinâ, et il le reconnaît sous son habit arabe: il re-transcrit *centaurea.* Dès le XIIIe s., ce sera notre *centaurée.* Linné nommera plus tard *Erythrea centaurium* la centaurée de Dioscoride (5). Résumons:



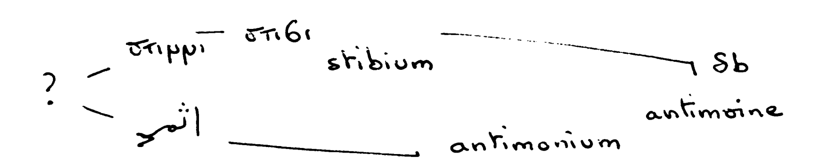
DIFFICULTÉS AUXQUELLES SE HEURTE GÉRARD

Pour bien montrer l'ampleur de la question, et la spécificité du problème précis à quoi nous allons aboutir, il faut sortir des cas relativement simples. C'est en effet dans les cas difficiles que l'invention avait la meilleure part, et aussi le hasard. C'est au hasard et au caprice qu'on attribue ordinairement les erreurs et modifications dont les transcripteurs sont responsables: il faut en mesurer l'importance.

On a vu que dans deux cas la tâche de Gérard était simple (quand il s'agit de transcrire un mot nouveau qui dénote un produit nouveau: *camfora* pour *kâfûr*) ou simplifié (quand pour produit ancien, le mot arabe trahit un mot ancien qu'on peut reconnaître). Les cas difficiles sont ceux où l'arabe ne se borne pas à transcrire un terme-origine grec.

1/ Ainsi le grec connaissait-il des mots στιμμι /stimmi/ ou στιβι /stibi/; le doublet, le -i final, et d'autres détails montrent que c'est un mot emprunté par les Grecs au Moyen-Orient. Or le mot-source non-grec, et ignoré, a fourni en arabe le mot اثمد /iṯmid/ ou /uṯmud/. Très tôt au Moyen-Age ce terme

arabe, qui avait un rôle important en chimie et en alchimie, a été transcrit (ou plutôt adapté) *antimonium* ; c'est en effet notre antimoine. Gérard a suivi cet usage déjà en place et « transcrit » lui aussi antimonium : il n'a pas reconnu le στιβι grec, ni sa copie latine classique *stibium*. C'est seulement à partir du XVIIIe s. (*stibié*, chez Helvetius) que le terme classique stibium rejoint officiellement sa version antimoine ; l'élément chimique antimoine a pour sigle Sb : stibium.



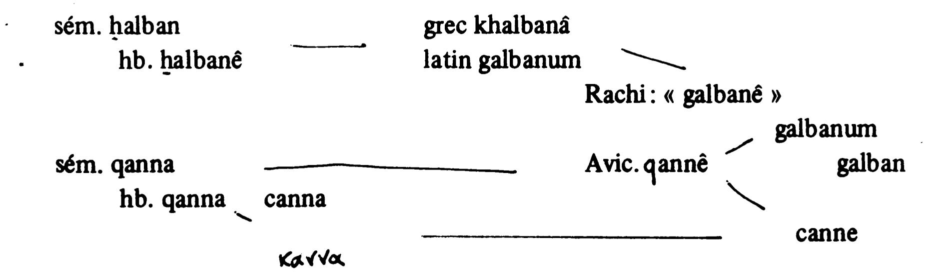
2/ Un cas qui démarre de façon similaire est celui de la gomme. On trouve en grec κομμι /kommi/, puis en latin *cummi, gummi* et *cumma*. Le terme araméen קומא /qumma/ remonte à la même source, et Rachi au XIe s. le glose גומא /gumma/ ; c'est à dire que c'est la version à initiale sonore qui avait prévalu. Constantin l'Africain, l'ex-négociant en plantes qui revitalisa l'Ecole de Salerne créée par Donnolo en y insufflant le vocabulaire et la pharmacie arabes, écrivait *gumma*.

Dans le Canon Gérard lit le terme صمغ /ṣamaġ/ « gomme, résine » (le terme pour la « gomme arabique » est صمخ /ṣimḫ/.) et traduit par *gummi*. Chez Platearius au XIIIe s. on trouvera les mots francisés *gome* ou *goma*.

Ici un vieux terme établi depuis longtemps en sémitique, en grec et en latin, et familier au Moyen-Age, empêche le terme technique arabe de s'installer : Gérard *traduit*, se souvenant des anciennes formes latines.

3/ Dans ce troisième cas, l'arabe propose aussi un terme nouveau par rapport à un terme antique et lui aussi sémitique. Avicenne, sans doute après d'autres auteurs, traduit en effet par قنة /qannê/, (cf. l'hébreu קנה /qanna/ d'où venaient les mots *canna*, etc.) le mot sémitique qui est en hébreu חלבנה /ḫalbanê/, et que les Grecs avaient transcrit χαλβανη /khalbanê/, les Latins *galbanum* (6).

Rachi explique חלבנה par גלבנה /galbanê/, ce qui montre quel terme l'emporte dans l'Occident médiéval. Et en effet Gérard traduit le قنة avicénien par *galbanum* ; le mot français *galban* est également du XIIe s.



Dans ces trois cas le mot d'origine n'est pas gréco-latin ; il a une forme sémitique et une version gréco-latine (que celle-ci soit faite d'après les formes sémitiques ou non). Dans le premier cas la forme sémitique, arabe, impose au Moyen-Age une nouvelle forme latine (antimonium) que Gérard accepte. Dans le second cas l'arabe se reporte sur un autre mot (ṣamaǧ, ṣimaḫ) mais le vocabulaire médiéval avait conservé ininterrompue la tradition du premier (nuancée : g- plutôt que k-) : Gérard suit cette tradition. Dans le troisième cas, l'arabe s'est aussi reporté sur un autre mot qui a eu des versions classiques indépendamment du premier ; la tradition médiévale avait cependant conservé l'usage du premier, tradition que Gérard accepte encore.

Pour ce qui est des vélaires initiales c'est donc, jusqu'à présent, dès le latin antique que s'est faite la transcription :

sémitique	qumma	hb. halbanê	qanna
gr.	κομμι	χαλβανη	καννα
Lt.	cummi, gummi	galbanum	canna

LES TRANSCRIPTIONS DE GÉRARD

Mais lorsque Gérard de Crémone se trouvait devant des mots pour lesquels il n'avait pas le secours, ni du lexique latin classique, ni d'une tradition latine poursuivie, il devait choisir. Dans le *Canon* II,2 Avicenne a dressé une liste alphabétique des termes de pharmacopée ; Gérard traduit ou transcrit cette liste, et la réorganise selon les initiales latines des termes obtenus : à l'intérieur de chaque groupe à initiale latine identique, se trouve conservé (et cela va être un indice très utile dans notre enquête) l'ordre avicénien.

Examinons les premiers termes de la liste arabe, à l'initiale ك /k/, et voyons ce que cela devient chez Gérard.

K1	kâfûr	C16	camfora	
K2	kundur	traduit par	incensum « encens »	
K3	kahrabe	K1	karabe	
K4	kamâfitûs	K2	kamepitheos	
+	hamâfitûs,	voir plus loin		
K5	kamâdryûs	K3	kamedreos	
K6	karmâzik	K4	karmezir	(-zik)
K7	kundes	C17	cunides	(-dis)
K8	kebâbe	C18	cubebe	(-bis)
K9	kibrît	traduit par	sulfur « soufre »	
K10	kasîla	K5	kusele	
K11	katîra	traduit par	tragagantus	
K12	kamâlyûn	K6	kemelius	(-dium)
K13	kâknedj	K7	kekengi	
K14	kabîkedj	K8	kebikengi	
K15	kangarzid	K9	kenkezred	(kenzkezred)
K16	kušt bar kušt	K10	kust b'kusti	(cust bercusti)
K17	kîl dârû'	K11	kildaru	(kaldaru)
K18	kàšuṯ	C19	cuscuthe	(cuscute)
K19	kammûn	C20	cumino	
K20	karviya	K12	karvi	(carvi)
K21	kersene	traduit par	herbum « ers »	
K22	kemãšîr	K13	kemescir.	

Soient, sur 22 termes:

– 4 traduits

– 13 transcrits avec initiale k- (mais 2 variantes c-)

– 5 transcrits avec initiale c-, lesquels sont: *canfora* « camphre », *cunides, cubebe* « cubèbe », *cuscuthe* « cuscute », *cumino* « cumin ». De plus, dans la marge du MS 1005 de la Bibliothèque Municipale de Reims (XIVe s.) (7), on lit les graphies *carvi* et *camepitheos*, ce qui montre que le point de vue sur ces deux mots a évolué entre XIIe et XIVe s. Enfin un détail: le terme avicénien *kundur* est d'origine persane (cf. le Dictionnaire de Desmaisons s.v. Beaucoup de mots sont persans dans cette liste d'Avicenne, qui l'était lui-même), et ce mot persan est à son tour d'origine grecque: χονδρος /khondros/ « grain » et dans l'expression χονδρος λιβανωτου /khondros libanôtou/ « pain d'encens » (l'expression est chez Lucien, Sat. 16. Le terme λίβανος/libanos/ « encens » est lui-même d'origine sémitique: hébreu לבונה /lebôna/ ou arabe

لبان /lubân/ comme dans l'expression lubân Djawi « encens de Java » qui a donné (lu) *benzoe* et en français *benjoin.*) Or ce χόνδρος grec est à l'origine non seulement de *kundur*, mais aussi d'un autre terme avicénien خندروس /ẖandarûs/, transcrit *candaros* ou *canderos* chez Gérard. Ce qui fait, obliquement, un autre terme en c-.

Un coup d'œil sur les mots que Gérard a transcrits avec une initiale c- montre que ce sont à peu près, sur l'ensemble de la liste, ceux qui ont survécu jusque dans nos dictionnaires modernes. Il faut bien constater que ce ne sont pas les érudits de la Renaissance qui ont décidé quels termes allaient survivre et quels autres disparaître, mais le traducteur Gérard de Crémone au XIIe s., quand il naturalisa les premiers d'un c initial, et renvoya les autres à un k qui était à la fois savant et exotique. Après Gérard eurent lieu quelques modifications: les commentateurs médiévaux naturalisèrent le *carvi*, et Alpago traduisit *condes* par *struthium*, ce qui revenait à l'obéliser. Au XVe s. le Grand Herbier inclut *alcacange*, qui est finalement remarginalisé au XVIIe s. en *alkekengi* (1620, J. Beguin).

En gros, le choix de Gérard est resté celui de nos dictionnaires, huit siècles plus tard. Ce choix, Gérard l'a marqué. On croit d'ordinaire que c est ancien et bien-de-chez-nous tandis que k est étranger, mais nous avons vu qu'en réalité k est plus ancien dans ce rôle de /k/ que c (d'abord /g/): l'opposition de c et k est dans la « psychologie de la graphie », l'ancienneté n'y est pour rien. Ainsi notre *alcool* (encore *alcohol* au XVIe s., puis en anglais) est – s'il en est – naturalisé, tandis que son doublet est exotisé: *kohl*, et paraît plus récent (écrit *kool* au début du XVIIIe s.): reste que tous deux sont issus de l'arabe كحل /kuḥl/, cette fine poudre d'antimoine dont on peignait les paupières, puis poudre pulvérisée ou liquide distillé (ainsi chez Paracelse).

Plus généralement, *fellah, smalah, casbah, méhari, hammam* sont encore marqués par le h graphique, mais ce n'est pas parce que ce sont des emprunts récents: *razzia, gourbi, maboul, matraque, guitoune, bled* et *clebs*, par exemple, ont été parfaitement intégrés quoiqu'ils soient en français contemporains des premiers. Dans les emprunts anciens, certains ont été assimilés: *azur, coton, jupe, sucre, ambre, douane, magasin*, etc. tandis que d'autres conservaient leur étrangeté, et d'autant leur rareté: *élixir, turbith, somac*, etc. ou disparaissaient.

Dans ce contexte k n'est pas une lettre récente, elle en a seulement l'air; et les savant du XIIe s., moins épris de nomenclature (et d'exactitude), utilisaient parfaitement la distinction C/K pour noter, dans le vif de leur savoir, les mots qui menaient déjà la vie plus sourde de l'habitude.

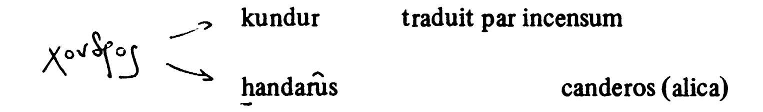
TRANSCRIPTIONS DU X GREC : LE CAMÉLÉON

Ce n'est pas parce qu'il est impossible de transcrire exactement un alphabet dans un autre, que les langues vivantes y voient un handicap. Gérard y a saisi l'occasion d'un choix, passant de l'arabe au latin. Ce problème se posait différemment bien sûr à Hamathi quand il traduisit l'arabe d'Avicenne en hébreu.

Mais il se posait déjà quand les naturalistes persans ou arabes transcrivaient les auteurs grecs, et notamment Dioscoride.

1/ Nous avons vu avec χονδρος que le /kh/ grec avait été dédoublé en ar. ك /k/ et ar. خ /ẖ/ : كندر /kundur/ et خندروس /ẖandarûs/ se retrouvaient chez Avicenne. Gérard avait traduit le premier « incensum », et transcrit le second « candaros ». Le lexicographe du MS hébreu 1146, B.N., ne s'y trompe pas mais il transcrit cependant : כנדר הוא לבונה בלשון הקדש וכן הוא בערבי לובאן « kandar : c'est l'encens (lebôna) de l'hébreu biblique, et aussi l'encens (luban) arabe ».

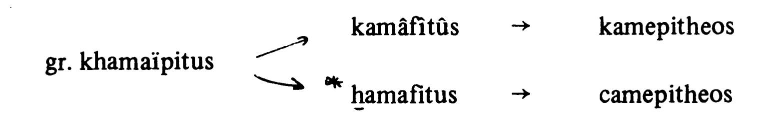
Alpago cherchera à traduire le canderos de Gérard par « halica » (alica chez Caton était une sorte de semoule).



2/ X est l'initiale des mots à préfixe χαμαι /khamaï/, assez fréquent dans le lexique botanique grec. Χαμαι signifie « à terre » et est l'équivalent, dans le lexique français des variétés « naines » ou « rampantes » de certaines plantes.

Ainsi de χαμαιπιτυς /khamaipitus/ « pin nain » de Dioscoride III, 150, aujourd'hui nommé Bugle petit-pin, Ajuga chamaepitys, Scherbius. Il en existe une première transcription avicénienne sous initiale /k/ كما فيطوس /kamâfîtûs/ dans l'édition princeps du texte arabe (médicéenne de Rome, 1593) et dans le MS arabe 2887, B.N., terminé en 1201. C'est celle que nous avons indiquée plus haut : la 4e de la liste à initiale /k/ de Avicenne, 2e de la liste K de Gérard.

Pourtant, dans le MS 1005 de la B.M. de Reims, on a rajouté *camepitheos*, mais vers la fin de la liste des mots à initiale C, à la suite des mots qui en arabe ont une initiale /ẖ/. C'est dire qu'il doit se trouver des MSS arabes qui ont transcrit le grec χαμαιπιτυς avec un /ẖ/ initial. Et c'est celui-là qui, après Gérard, se trouve transcrit en latin par c-.



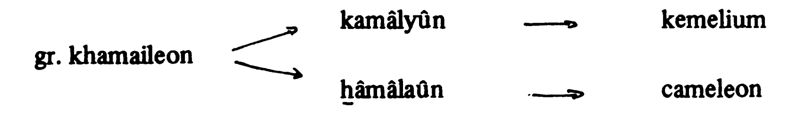
Le lexicographe hébraïque du MS hébreu 1146 le transcrit כאמפיטיוס /kampitius/ ; et au XVIe s. Alpago retranscrira par la forme grecque selon la graphie savante *chamaepityos* (il conserve cependant le génitif dioscoridien, qui était dû aux titres grecs Περὶ χαμαιπίτυος « Du chamaipitus ») et proposera la traduction *Ajuga*, à quoi les naturalistes modernes se tiendront.

3/ Enfin le cas le plus clair de tous.

Les botanistes grecs, observant les Carlines (Carlina acaulis, Linné. Cet *acaulis* « sans pédoncule » est encore un équivalent de χαμαι-) voyaient qu'elles changeaient de couleur selon l'environnement, ce qu'on distingue aujourd'hui dans des espèces différentes. Ils l'ont appelée χαμαιλέων « lion nain » par allusion à l'animal renommé que nous appelons encore caméléon en français. Pline parle de cette plante (XXII,45 et XXX,30) et transcrit son nom *chamaeleon.*

En arabe l'animal s'appelle حرباء /ḥirbâ'/ et est cité dans Avicenne. Quant à la plante, son nom est transcrit du grec, et cette fois nettement des deux manières: Avicenne rangé à l'initiale /k/ la graphie كاما ليون /kamâlyûn/, et à l'initiale /ẖ/ la graphie خاما لاون /ẖâmâlaûn/.

Gérard transcrit le premier par *kemelium*; le second, il le reconnaît et le re-transcrit (ou le traduit, c'est tout un) *cameleon.* Alpago enterine à peu près: kemelio et cameleon.



On peut, de ces trois exemples, dégager les deux stades suivants:

A/ diversification arabe



B/ transcription latine, et repérage d'une des branches

gr. KH → ar. K → Lt K

gr. KH → ar. Ḫ → Lt C

CONCLUSION

Il apparaît finalement que « l'incapacité » arabe à transcrire strictement le X grec est une des voies de la création lexicale : que les systèmes des vélaires ne se superposent pas, au lieu d'être un handicap, devient un outil puissant pour le transcripteur. Trouble, mais à l'œuvre, le dédoublement du X grec dans le prisme d'une favorable et savante « ignorance », n'est-il pas un phénomène analogue de la diversification des espèces ?

Quant à Gérard en son latin, il fait la sélection. Dans un second stade, une seconde transcription, ce qui était diversification change d'aspect : cela devient division, et le feed-back étymologique dans la mémoire latine y joue évidemment son rôle.

Ce n'est pas le lieu ici des commentaires et développements théoriques ; faisons plutôt deux remarques emboîtées sur les conditions de possibilité de ce processus. 1/ Le contrôle des transcriptions par Alpago, au XVIe s., montre clairement que le complexe de transformations que nous venons de décrire n'aurait pas été possible avec des traducteurs de la Renaissance : une fidélité stricte stérilise l'évolution vivante ; corollairement, c'est bien parce qu'il y a eu une rupture partielle de la tradition grecque, parce qu'il y a eu « de l'oubli », que les transformations en question furent possibles : la science médiévale arabe n'est pas seulement un « détour », un « épisode » dans le tracé royal du Savoir.

2/ Ces écarts et recompositions n'ont été possibles qu'à cause des transferts alphabétiques. Si, comme nous le faisons depuis la Renaissance, nous transcrivons en français des mots latins, et même les adoptons (ainsi de « transcrire »), le phénomène en question ne se produit pas non plus. Le « signifiant » (sonore et graphique) joue un rôle fondamental dans l'évolution ou la révolution du « signifié ». Plus précisément : la différenciation des uns est indissociable de la différenciation des autres.

Le « melting pot » des XIe et XIIe s., en Espagne spécialement, mérite bien la fascination qu'il exerce : non seulement les historiens ou les philosophes, les médecins ou les naturalistes, mais les linguistes et théoriciens du langage y peuvent trouver pâture et ressort.

NOTES ET BIBLIOGRAPHIE

(1) On trouvera plusieurs articles sur ce thème dans le compte-rendu du 2e colloque « Fautes et contresens des trad. scientifiques médiévales » du Congrès d'Histoire des Sciences de 1968, publié par la Revue de Synthèse, 1968, 49-52. Notamment:

- M. Th. d'Alverny, *Les traductions d'Aristote et de ses commentateurs.*
- Guy Beaujouan, *Fautes et obscurités dans les trad. médicales du M.A.*

(2) Les éléments fondamentaux de cette histoire sont dans le petit livre de W. Montgomery Watt, *L'influence de l'Islam sur l'Europe médiévale*, Geuthner 1974. Le livre de fond en français sur les échanges dans l'Islam médiéval est celui de M. Lombard, *l'Islam dans sa première grandeur*, Flammarion 1971, coll. Champs; le thème des plantes et produits médicaux y est abordé pp. 211-213.

(3) Un exposé simple des alphabets grec et latin se trouve au 1er chapitre du *Traité de Grammaire comparée des langues classiques*, Meillet et Vendryes, Champion 4e éd. 1968.

(4) Les herbiers peints existaient dans l'Antiquité; on trouvera par exemple la reproduction de plusieurs planches du Dioscoride de Vienne (début VIe s.) dans *Manuscrits gréco-romains et paléo-chrétiens*, Chêne 1977. Les premières gravures de plantes imprimées à la Renaissance sont celles d'un Ps.-Apulée (Rome, 1480), recopiées d'un MS du IXe qui lui-même imitait d'autres copies. L'herbier de Brunsfeld, à l'inverse, reproduit (Augsburg, 1530) des plantes particulières, avec plis et froissures. En 1542 à Bâle, Fuchs parvient à tenir l'équilibre entre l'individu et l'espèce.

(5) Des indications étymologiques se trouvent dans *Les Noms des fleurs*, L. Guyot et P. Gibassier, 2e ed. 1968, PUF. coll. Que sais-je.

(6) Le cas du galbanum est étudié dans E. Masson *Recherches sur les plus anciens emprunts sémitiques en grec*, Klinsksieck 1967.

(7) Ce MS nous a été signalé par le Dr. A. Ségal, auteur de plusieurs articles d'histoire de la médecine. Qu'il en soit ici remercié, ainsi que la Bibliothèque.

Annie DENNERY

DU MELOS A LA NOTE

LES NOTATIONS MUSICALES AU MOYEN-AGE, II.

Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. « Avez-vous joué vos gammes ? » « A quoi sert le bémol ? » Ces questions, posées par un professeur à la voix parfois sévère, ont scandé l'enfance de bien des musiciens. Qui n'a jamais maugréé contre ces exercices utiles, et pourtant jugés bien fastidieux ?

Mais connaissons-nous l'origine du mot « gamme » ? Savons-nous qu'il a fallu des siècles pour aboutir à une notation musicale à peu près satisfaisante ? (1).

Dans un précédent article (2), nous avions traité de l'évolution des neumes depuis les accents grammaticaux latins d'où ils tirent leur origine, jusqu'à la notation carrée sur quatre lignes, ou notation grégorienne. Nous nous en étions tenu à la forme extérieure, sans évoquer ni leur signification mélodique, ni les problèmes soulevés par leur lecture, à l'époque même de leur utilisation.

En effet, lorsqu'on lit un manuscrit neumé (voir Fig. 1), on est immédiatement frappé par l'absence de points de repère musicaux : il n'y a pas de portée (3), pas de clef, et si la notation neumatique indique sans ambiguïté la direction, ascendante ou descendante de la mélodie, elle ne précise ni la note de départ, ni, surtout, la relation des intervalles entre eux. Elle ne pouvait donc servir que d'aide-mémoire. Déjà, au début du Xe siècle, Hucbald de St-Amand

1. Elle ne l'est plus à nouveau, puisque nos modernes compositeurs l'utilisent de moins en moins : cf. : « Sequenza III » de L. Berio ou les « Archipels » d'André Boucourechliev.

2. Voir *Médiévales*, Revue du Centre de Recherche Université Paris VIII, n° 1, janvier 1982, pp. 89-103.

3. C'est la raison pour laquelle cette notation est dite « *a campo aperto* ».

(4), a montré les ambiguïtés des neumes en matière de notes. Ils ne portaient pas d'indications rythmiques (*tarditatem cantilenae*) ni d'ornements (tremulam sonus) (5). Certains notateurs, et particulièrement ceux de l'abbaye de St-Gall, ont bien essayé de compléter le sens des neumes en leur adjoignant de petites lettres placées à côté ou au-dessus d'eux (dans l'exemple de la figure 1, p. 1, on voit un c et un t au-dessus du mot *cherubin*, et un e sur *excita*). Mais, malgré ces indications complémentaires (6), on ne pouvait toujours pas voir à la lecture de combien, la mélodie montait ou descendait: d'une, deux, ou trois notes ? Et, lorsque des notes se suivaient, étaient-elles conjointes ou disjointes ?

Aussi, lorsque, par malheur, un chantre avait oublié un chant, comme la notation neumatique était inapte à la renseigner, il lui fallait aller chez un de ses frères afin qu'il lui rappelât l'air qui était sorti de sa mémoire (7).

En outre, cette notation n'était pas plus utile si, désirant augmenter le répertoire liturgique de son monastère, le responsable de la musique, le Cantor, voulait déchiffrer sans l'aide de personne une mélodie nouvelle contenue, par exemple, dans un manuscrit prêté par une abbaye voisine. Pour cette raison, lorsqu'on transportait un graduel ou un antiphonaire (8) d'une église à l'autre il fallait nécessairement qu'un chantre l'accompagnât (9). Aussi, nous ne devons pas nous étonner si on cherche soit à perfectionner les neumes, soit à mettre au point d'autres systèmes plus précis.

C'est ainsi qu'à travers les traités on vit apparaître diverses notations. Les unes, après quelques modifications traversèrent les siècles pour être encore utilisées de nos jours; les autres furent abandonnées après quelques essais sans lendemain.

Nous ne citerons que les principales: la notation dasiane, la notation d'Hermann Contract, et les notations alphabétiques.

4. Voir infra, note 11, p. 5.

5. G.S, I, 118.

6. Ces lettres sont appelées « lettres significatives » ou encore « lettres romaniennes ». Certaines sont d'ordre agogique, d'autres d'ordre mélodique.

7. *Si cui etiam provecto quandoque a memoria deciderat, nullum habebat recuperandi remedium, nisi iterum fierat auditor.* Guy de Cherlieu, Regulae de arte musica, G. S II, 150 a.

8. Le graduel est un livre qui contient les pièces chantées de la messe. L'antiphonaire contient les antiennes des offices chantés aux petites et grandes heures (Vêpres, Matines, Laudes, etc.).

9. Michel HUGLO : « Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes ». *Studien zur Tradition in der Musik*, pp. 31-42.

LA NOTATION DASIANE

Elle se trouve dans la « *Musica Enchiriadis* » (10) longtemps attribuée à Hucbald de St-Amand (11), et dans la « *Scholia Enchiriadis* ». Ces deux traités, datant du IXe siècle, contiennent les plus anciens exemples de musique polyphonique notée.

Elle est composée de signes dérivés d'une lettre grecque archaïque, la *daseïa*. Dans le système, la gamme est divisée en quatre tétracordes (12) représentés à l'aide de symboles formés par la *daseïa* retournée, inversée ou quelque peu modifiée (voir fig. 2).

L'auteur de la *Musica Enchiriadis* place ces signes en guise de lettres-clefs entre des lignes équidistantes formant une portée, et dont le nombre variable pouvait aller jusqu'à seize.

Les syllabes étaient placées entre les lignes et pouvaient ainsi être chantées sans difficulté. Des lettres complémentaires, placées à côté des signes dasians précisaient les intervalles: t ou t: tonus, ton; S: semitonus, demi-ton (Voir fig. 3.)

Cet exemple donne la partition musicale d'une polyphonie à quatre voix appelée organum. On peut la transcrire de la façon suivante (fig. 4):

Tu Pa-tris sem-pi-ter-nus es Fi-li-us

Ce système, bien qu'il soit d'une clarté et d'une précision diastématique irréprochable n'est d'une utilisation aisée, ni à la lecture ni à l'écriture. Aussi, fut-il rapidement abandonné; mais ses principes: la portée et les lettres clefs furent retenus et repris quelques siècles plus tard.

LA NOTATION D'HERMANN CONTRACT

Datant du XIe siècle, la notation d'Hermann Contract (13) est plus tardive. Fils du Comte Wolfrad von Altshausen, ce moine bénédictin contrefait (*contractus*) depuis l'enfance, entra en 1020 comme élève à l'abbaye de Reichenau.

10. Le terme correct, déformé par un copiste du moyen-âge, est *Enchirias Musices*, que l'on peut traduire du grec par « traité de musique ». Nous retrouverons ce terme plusieurs fois au cours de notre article.

11. Hucbald de St-Amand (V 840 ? – + entre 921 et 931). Hagiographe poète, compositeur et théoricien. Il reçut sa formation à St-Amand. On lui doit le *De Harmonica Institutione.*

12. Un tétracorde est un groupe de quatre notes conjointes.

13. Hermann Contract (1013-1054).

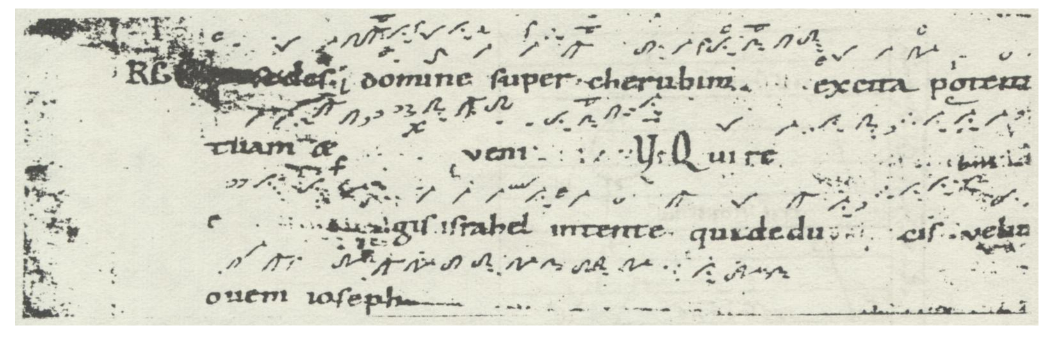


Fig. 1. Ms St-Gall, Chapitre n° 376, Graduel, XIe s.

graves	finales	supérieures	excellentes
ut C	sol G	re d	la aa
si B	fa F	ut c	sol g
la A	mi E	si ♮	fa f
sol Γ	re D	la a	mi e

Fig. 2. D'après: Dom Sunylol, *Introduction à la paléographie musicale*, p. 252.

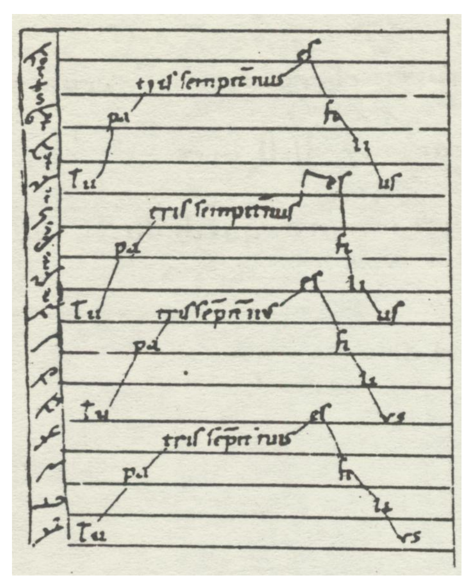


Fig. 3. Notation dasiane. G.5, I, 152-173. Polyphonie à quatre voix.

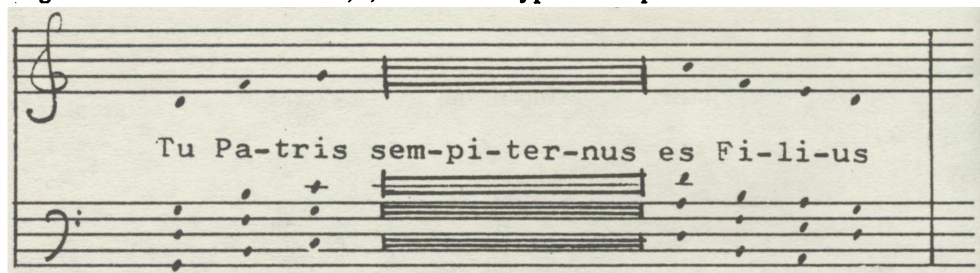


Fig. 4. Transcription de l'organum *Tu Patris.*

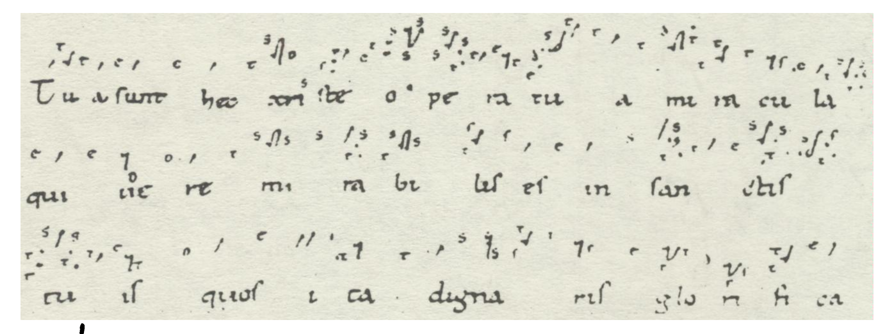


Fig. 4'. Notation d'Hermann Contract. Munich, B.R lat 14965, XIIe s.

Formé sous la direction de Bernon, il devint un des plus grands savants de son temps. Parmi ses nombreux ouvrages consacrés entre autres à l'histoire, à l'astronomie et aux mathématiques, on trouve un « *Opuscula musica* », traité de musique pratique.

Voulant « arracher aux neumes leurs secrets » (14) et critiquant la notation dasiane pour son insuffisance, il imagina de compléter la notation neumatique par des lettres, qui indiquaient, un peu à la manière de St-Gall (15) et comme dans la « *Musica Enchiriadis* », la grandeur des intervalles. (Voir fig. 4'.)

Sur ce *fac-simile* on peut voir, au-dessus et entre les neumes des lettres qu'il faut bien se garder de confondre avec les lettres significatives de St-Gall. Elles forment un système concernant uniquement les intervalles:

e, equat: unisson
s, semitonum: demi-ton
t, tonus: ton
ts, tonus cum semi-tonus : tierce mineure
ʃ, semiditonus : tierce mineure
tt ou δ, ditonus: tierce majeure
d, diatessaron: quarte
Δ, diapente: quinte

Les signes Δs, Δt, et Δd viennent compléter cette notation. Un point placé au-dessus ou à côté de la lettre indiquait un intervalle descendant, l'absence de point indiquait un intervalle ascendant. Cette notation fit, malgré sa complexité, quelques adeptes puisqu'on la retrouve chez plusieurs autres théoriciens, et, notamment chez Jean d'Afflighem (16).

Pourtant, elle finit par être abandonnée, tout comme la notation dasiane.

LES NOTATIONS ALPHABÉTIQUES

Il faut rechercher leur origine dans la théorie musicale de la Grèce antique, qui nous fut transmise grâce à Boèce. Lui-même en eut connaissance à travers

14. Il était, comme tous les musiciens de son époque, en butte aux difficultés de lecture de la notation neumatique. (Voir supra, p. 2.)
15. Voir note 6, p. 2.
16. Jean Cotton, ou Jean d'Afflighem, théoricien du XIIe siècle.

l'œuvre de Ptolémée dans la traduction de Porphyre (17).

Dans son ouvrage « *De Institutione Musicae* » il ne traite ni de la mélodie, ni de la pratique vocale et instrumentale, car, à l'instar de Pythagore, la musique était, pour lui, l'occasion de réflexions philosophiques. Quintilien, théoricien grec du IIe siècle, nous rapporte que le dernier mot du philosophe grec mourant à ses disciples fut: « Travaillez le monocorde » (18). Et il poursuit: « Il montrait par là que l'on parvenait mieux à la connaissance musicale par l'esprit, à travers les nombres, que par l'oreille à travers les sens » (19). Pour les Pythagoriciens, la musique était une partie d'un ensemble plus vaste, que l'on tentait d'appréhender au travers de la mystique des nombres.

A leur image, Boèce a utilisé le monocorde comme instrument spéculatif. Aussi, la notation alphabétique que l'on trouve dans son « *De Institutione* » doit-elle être considérée comme seulement théorique et sans rapport avec la pratique. Elle est organisée en quatre séries différentes selon les systèmes de la musique grecque. En voici une, à titre d'exemple:

Boèce	A	F		C	G		K	D	L		M	N		X	E
Actuelle	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La

On remarque que la suite des lettres n'est pas ordonnée selon la gamme.

La notation théorique de Boèce de A à P

Parmi les quatre séries appliquées par Boèce aux systèmes grecs, l'une d'elles, comportant les lettres de A à P eut une fortune particulière, car elle fut appliquée au genre diatonique qui, par la structure de ses intervalles pouvait être rattachée aux modes musicaux ecclésiastiques (fig. 5). Elle formait une échelle commençant par La et se terminant par La.

Trois siècles plus tard, au IXe siècle, Hucbald de St-Amand reprend cette série qui reste tout aussi théorique, car d'après l'enseignement de Boèce qui sera encore longtemps professé, il convient de distinguer la *musica speculativa* de la *musica practica*.

17. Anicius, Manlius, Servinus Boethius (V. 475 – V. 525). Philosophe et mathématicien, homme politique. Il écrivit un « *De Institutione Musicae* » qui fut la bible musicale du moyen-âge. Sa grande préoccupation est l'harmonie, et son œuvre est purement théorique.
18. Le monocorde est un instrument constitué par une corde tendue sur une caisse de résonance. Au moyen-âge, il fut l'instrument par excellence de l'enseignement de la musique.
19. Jacques CHAILLEY : *Expliquer l'harmonie ?* pp. 11-14.

Ne trouve-t-on pas, au XIe siècle, chez Guyd'Arezzo (20), cette définition ?

Musicorum et cantorum magna est distentia
Isti dicunt, illi sciunt quae componit Musica
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia (21).

Quant au monocorde, il servait aux considérations acoutisco-mathématiques bien plus qu'à l'enseignement de la musique. Dans tous les traités on trouve des indications du genre : « diviser une corde en quatre parties et placer au début la lettre A » « *In capite lineae scribe A* », et en plein XVIIe siècle, Marin Mersenne écrit encore, au livre premier de son « *Traité des Instruments à chordes* » (22) :

« Soit donc le monochorde I G L, de telle longueur et largeur que l'on voudra, sur lequel la chorde A B soit attachée en haut à une pointe de fer... »

La série alphabétique de A à P fut longtemps conservée telle quelle. On la trouve encore au XIe siècle dans un groupe important de manuscrits remontant aux travaux de Guillaume de Volpiano (23) et en particulier dans le tonaire de Montpellier H. 159, écrit en notation double, neumatique et alphabétique (24) (voir plus loin, fig. 10, p. 50). Pourtant, dès la fin du IXe siècle, cette série est mentionnée dans un autre traité, la « Scolica Enchiriadis », non seulement à propos du monocorde de Boèce, mais aussi dans des recettes pour construire les orgues et accorder les cloches.

La musique théorique et la musique pratique commencent à se rapprocher...

La notation alphabétique « instrumentale »

Les plus anciens témoignages nous enseignent que les échelles instrumentales concernant les instruments commençaient par Do et non par La. C'est Hucbald qui, vers 900, constate que c'est « de temps immémorial » (25) :

20. Voir infra note 29.
21. Guy d'Arezzo, Musicae Guidonis regulae metricae in antiphonarii sui prologum prolatae, G. S. II, 25.
« Le cantor enseigne la théorie, le musicus pratique la musique instrumentale. »
22. Marin Mersenne, « Harmonie Universelle Contenant la Théorie et la Pratique de la musique » (Paris, 1636) Traité des Instruments à chordes, Livre I, p. 32.
23. Guillaume de Volpiano (mort en 1031). Réformateur de nombreuses abbayes, notamment de St-Bénigne de Dijon, de Jumièges et de Fécamp.
24. Le tonaire est un ouvrage didactique dans lequel les pièces liturgiques sont classées dans l'ordre des tons au lieu de suivre le cycle annuel.
25. Nec, tamen aliquid affert scrupuli, si forte, hydraulia vel aliud quodlibet musici generis considerans instrumentum non ibi voces tali reperias schemate deductas, quodque numerum chordarum videantur excedere... Hucbald, De Musica, G.S.I., 110.

« Il ne faut pas s'étonner si, dans les orgues à eau et les autres instruments de musique on rencontre une autre succession de sons... »

Nous devons donc en déduire qu'à côté de l'échelle diatonique La – Mi il existait une autre échelle, propre aux instruments de musique, et dont la structure était semblable à celle de notre gamme d'Ut (fig. 6).

Afin de rendre cette échelle compatible avec la théorie classique on y a ajouté un F et un G (voir fig. précédente) (La et Si) dans le grave, et cette nouvelle série fut reproduite dans de nombreux traités.

A l'extrême fin du IXe siècle deux notations de A à P, correspondant à deux échelles musicales différentes, sont en présence: la première théorique et spéculative, que l'on peut appeler notation du monocorde, et qui commence par La, la seconde, probablement destinée à la pratique musicale, que l'on peut appeler notation instrumentale, et qui débute par Do (fig. 7).

La série des lettres de A à G

Pourtant, vers la même époque (au IXe siècle), l'idée d'une notation plus proche de la réalité musicale était dans l'air. Dans « *l'Enchirias* » de Hoger (26) on trouve une série répétitive A-G; A-G, commençant par La pour expliquer que lorsque deux octaves se suivent, les mêmes notes reviennent:

A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol

On la trouve également chez Hucbald, mais elle commence par F (cf. fig. 6) car il part de la série instrumentale adaptée (fig. 8).

Laquelle des deux est la plus ancienne ? Le Père Smits van Waesberghe (27) pense que, logiquement, il n'y a pas de raison pour faire commencer une notation par F, sixième lettre de l'alphabet, et que, par conséquent, c'est la notation instrumentale, A = Do qui mit en évidence la structure en octaves pour la première fois.

Le dernier avatar de la notation théorique fut l'addition au grave d'une note appelée Γ (28), placée un ton au dessous du La (notre Sol actuel). Elle est mentionnée pour la première fois, dans le « *Dialogue de Musica* », à la fin du

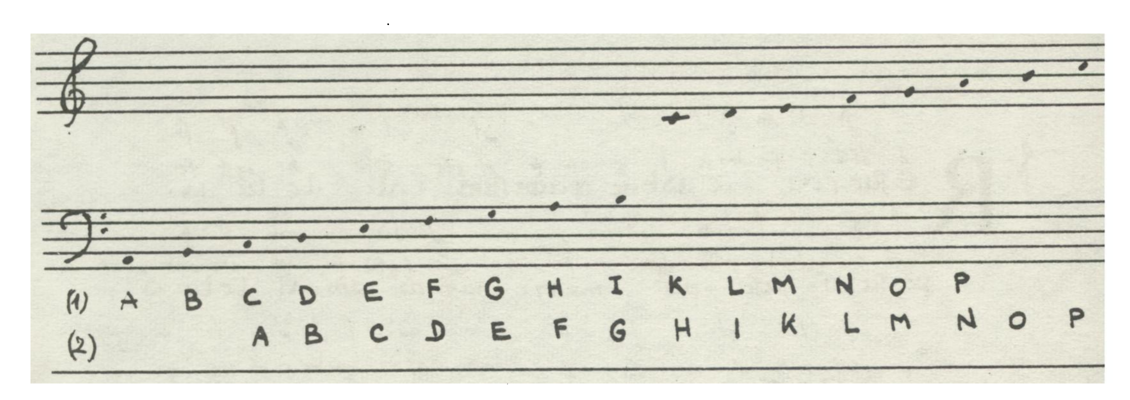
26. Hoger, moine de St-Amand, écrivit un Enchirias vers la fin du IXe siècle.
27. Smits Van Waesberghe (le Père Joseph): « Les origines de la notation alphabétique au moyen-âge », in « *Annurio Musical* », 12 (1957), pp. 3-16.
28. D'où l'origine de notre mot « gamme ».
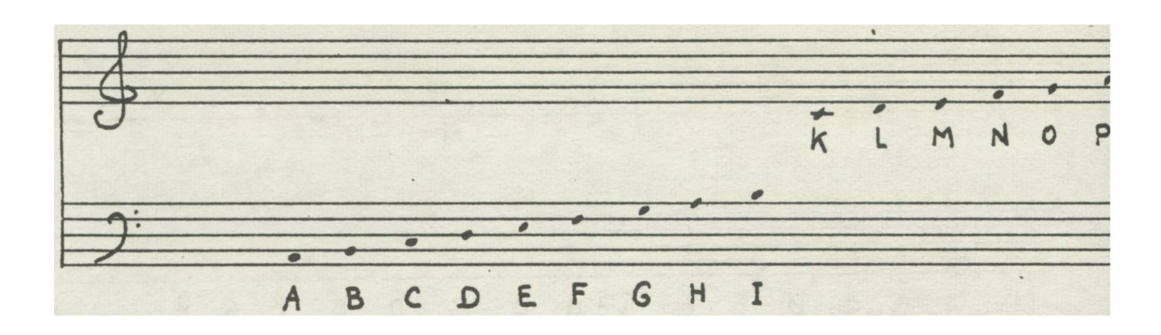


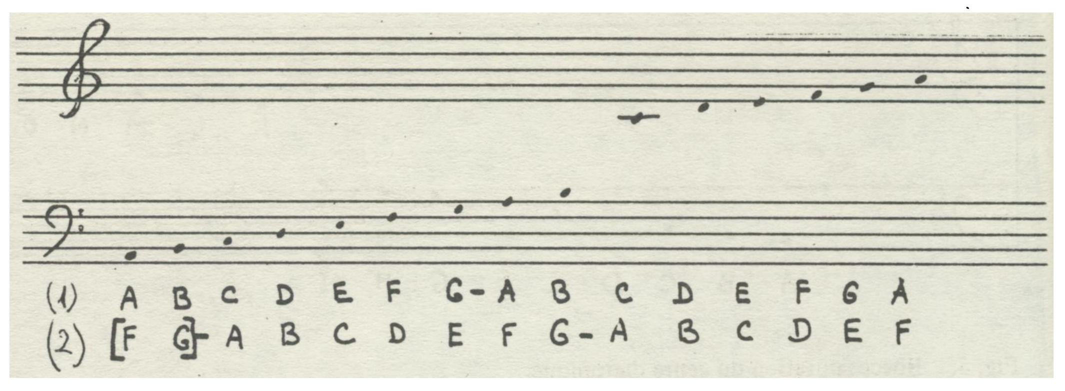
Fig. 5. Boèce : notation du genre diatonique.
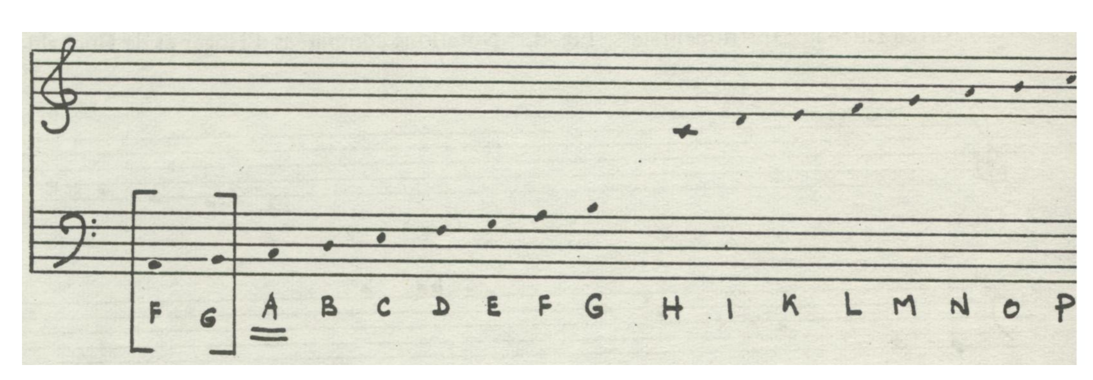


Fig. 6. Echelle instrumentale Do-Do.



(1) Not. du monocorde
(2) Not. instrumentale Fig. 7. Notations du monocorde et instrumentale.



(1) Not. d'Hoger - Théorique
(2) Not. d'Hucbald - Instrumentale Fig. 8. Notations comparées d'Hoger et de Hucbald.

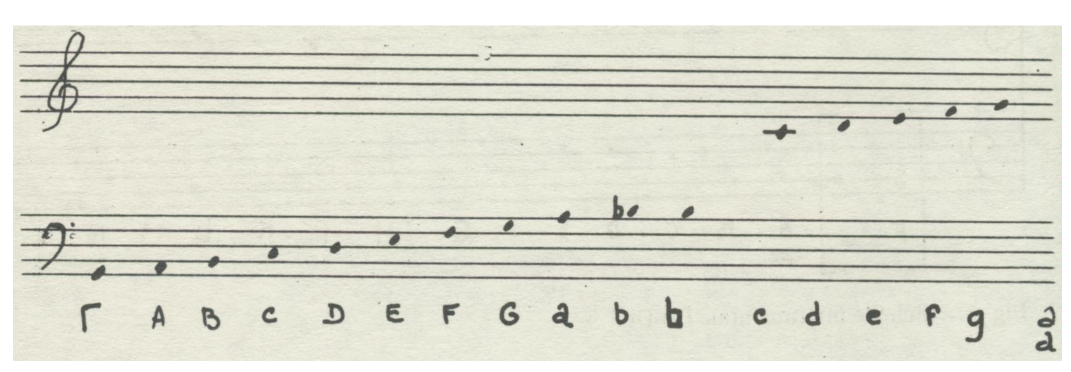


Fig. 9. Notation du « Dialogus de Musica ».

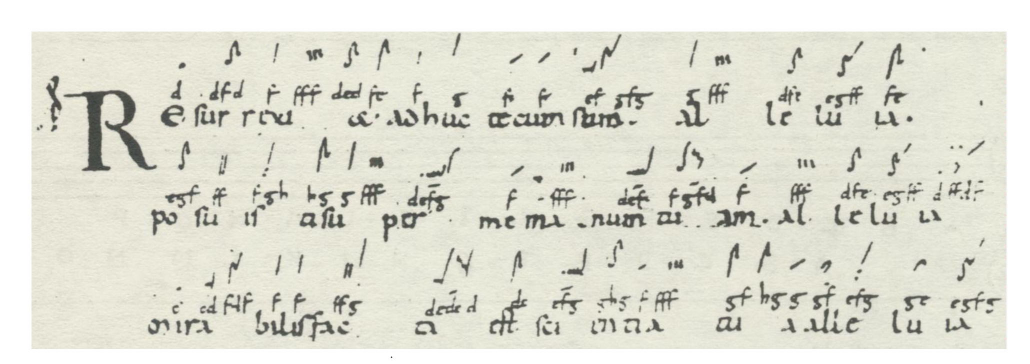


Fig. 10. Tonaire de Montpellier Ms H.159. Notation double.

Xe siècle.

On intercala, à partir de la seconde octave, un « *B quadratus* ♮ », pour le Si naturel, afin de le différencier du « *B* molle ou rotandus, ♭ , qui désignait le Si bémol (voir fig. 9).

Telle est l'origine de notre « bémol », ♭ , et de notre « bécarre », ♮ .

A = LA ? A = DO ?

Du Xe au XIIe siècle, les deux notations furent également en usage, mais, peu à peu, la notation instrumentale (A = Do) fut abandonnée au profit de la notation théorique (A = La). De plus en plus, la mesure du monocorde prit une signification pratique, et, comme elle était le point de départ de tout enseignement musical, et plus particulièrement, de l'enseignement musical savant, donc dispensé par les clercs, la notation du monocorde supplanta définitivement la notation instrumentale.

VERS UN RAPPROCHEMENT

Quel était, vers le milieu du XIe siècle, l'état de la notation musicale ? Deux systèmes, totalement différents, étaient également utilisés. D'une part, la notation neumatique, qui malgré tous ses inconvénients, servit à noter les livres de chant liturgiques à partir de la seconde moitié du IXe siècle, et d'autre part, la notation alphabétique, propre aux ouvrages théoriques.

La notation neumatique tentait de fixer par un graphisme évocateur les inflexions de la voix humaine, le melos. Etant visuelle et auditive tout à la fois, elle s'adressait aux sens plus qu'à la raison. A l'inverse, la notation alphabétique, partant de l'esprit, s'est adressée à l'intelligence. Mais, comme il n'est pas de bonne pratique musicale sans une solide théorie à la base, ces deux notations, pourtant si éloignées l'une de l'autre, se sont nécessairement rapprochées.

Les neumes manquaient de précision diastématique, on utilisa la notation alphabétique pour les compléter. Le meilleur exemple de double notation que l'on puisse donner est sans doute le tonaire de Montpellier (29) (fig. 10).

Dans cet extrait, les lettres donnent la mélodie « en clair » et peuvent être facilement chantées: Ré, Ré-Fa-Ré, Fa, Fa-Fa-Fa, etc., et l'ensemble peut être transcrit ainsi (fig. 11). Les neumes indiquaient les inflexions vocales.

29. Faculté de Médecine de Montpellier Ms H.159 (voir note 23 p. 9).

On a utilisé aussi la double notation, pour fixer des mélodies étrangères au répertoire habituel, donc susceptibles d'être oubliées par les chantres.

Une autre étape importante de ce rapprochement fut l'utilisation de la notation alphabétique en guise de lettres-clefs. L'idée de la portée et des signes-clefs n'était pas nouvelle puisque déjà, la notation de la Musica Enchiriadis le met en pratique (voir fig. 3, p. 4). Mais c'est à Gui d'Arezzo (30) que nous devons l'utilisation systématique de la portée à quatre lignes et des lettres-clefs (fig. 12).

Dans cet exemple, on peut voir, au début de certaines lignes, les lettres a (La), e (Mi), D (Ré), ♮ (Si ♮). Après évolution du graphisme la lettre C a donné 𝄡 : clef d'Ut, F est devenu 𝄢 : clef de Fa, et G est devenu 𝄞 : clef de Sol.

Une dernière étape fut franchie lorsque, désireux de former l'oreille de ses élèves, Gui eut l'idée d'utiliser la première syllabe de chacun des hémistiches de l'hymne saphique célèbre à St-Jean :

Ut queant laxis, resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum
Solve poluti labii reatum
Sancte Johannes

Ainsi naquit la suite des noms Do-Ré-Mi-Fa-Sol-La (31). Cependant, la notation alphabétique ne fut pas abandonnée. Après quelques transformations, elle garda la préférence des pays de langue allemande et anglaise, qui l'ont conservée dans leur solfège.

« Do-Ré-Mi-Fa-Sol, savez-vous la gamme ? »
« C-D-E-F-G, l'ai-je bien chantée ? »

30. Gui d'Arezzo (V. 1000 – 1050), moine bénédictin. Vécut à l'abbaye de Pomposa. Après la mise au point de sa méthode musicale révolutionnaire, il fut en butte aux tracasseries de ses frères, et il partit à Arezzo.
31. La septième note ne reçut son nom, Si, qu'au XVIIe siècle après s'être appelée, entre autres, Za ou Ja.

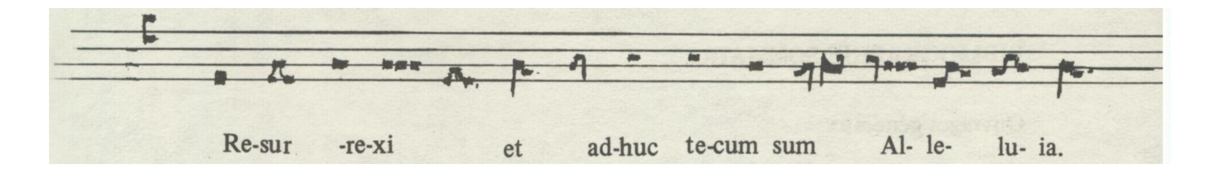


Fig. 11. Début de l'*Introit « Resurrexi »* du dimanche de Pâques.

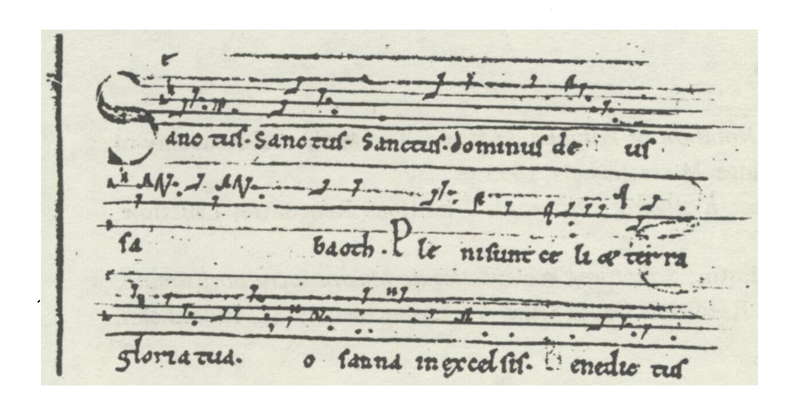


Fig. 12. Paris, B.N. lat 10508, Fol 23 R. Notation guidonienne.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ouvrages généraux

Dictionnaire de la musique, sous la direction de Marc Honegger, Bordas, Paris 1976.

Encyclopédie de la musique, sous la direction de François Lesure. Fasquelle, Paris, 1958.

Die Musik Geschichte und Gegenwart (M.G.G.), Kassel, 1949.

New Grove's Dictionnary of Music and musicians. Edited by Stanley Sadie. Macmillan publishers. London 1980.

Ouvrages spécialisés

APEL (Willi): *The Notation of Polyphonic Music.* The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachussets, 1953.

CHAILLEY Jacques: *Expliquer l'harmonie ?* Editions Rencontre, Lausanne, 1967.

G.S.: GERBERT Martin: *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum.* St-Blaise, 1784. Réédition Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hidelsheim, 1963.

Articles

HUGLO (Michel): « Tradition orale et tradition écrite dans la transmission orale des mélodies grégoriennes », in *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60 Geburtstag, H.H. Eggebrecht und M. Lütolf*, Munich, 1973, pp. 31-42.

MOCQUEREAU (Dom André) et BEYSSAC (Dom Gabriel): « De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique à propos du Répons « *Tua sunt* » », in *Riemann Festschrif*, Leipzig, 1909, pp. 137-153.

SMITS VAN WAESBERGHE (le Père Joseph): « Les origines de la notation alphabétique au moyen âge », in *Annuario Musical* 12 (1957), pp. 3-16.

*** Rectificatif concernant l'article d'Annie Dennery « *Les notations musicales au Moyen Age* » dans le numéro 1 de « Médiévales ». A la page 90, dernier paragraphe, la fin de la phrase (en italiques) a été oubliée: « ... Il y a donc eu, à une certaine époque, deux traditions en présence: celle, répandue dans l'Empire franc, des livres de chants non neumés, qui contenaient le répertoire gallican *et celle des livres chargés de diffuser le chant grégorien.* Car...**

Irène NUNES-FREIRE

CANTIGAS D'AMIGO ET CHANSONS DE TOILE

Les Chansons de Toile et les Cantigas d'Amigo (1) ont souvent été rapprochées, du fait qu'elles mettent en scène des amours féminines alors que leurs auteurs sont des hommes. Elles appartiennent à un type lyrique auquel auraient participé particulièrement les troubadours gallego-portugais et français et, dans une moindre mesure, les Trobairitz occitanes, et qui est généralement désigné par « *chansons de femme* ».

Dans un travail précédent concernant la lyrique occitane et gallego-portugaise (2) j'ai été amenée à comparer ces « chansons de femme » en cherchant à la fois ce qui les reliait et ce qui les séparait. Le fait que parmi les Troubadours il y ait eu des femmes m'a intéressée d'abord accessoirement, ensuite elles ont retenu mon attention car elles se prononcent en tant que femmes sur les points essentiels de la courtoisie et, ce faisant, elles laissent l'impression que quelque chose ne fonctionne pas dans l'éthique proposée par les Troubadours. On peut dire que les règles de l'amour courtois sont autrement approfondies par elles; mais leur voix sonne dissonante dans l'orchestration courtoise. Or, à côté de ces femmes poètes qui interviennent en leur nom sur ce dont elles sont l'objet – l'amour courtois –, des poètes hommes ont fait parler des femmes. Et c'est

1. La « Cantiga d'Amigo » est l'un des quatre genres de la poésie troubadouresque gallego-portugaise nommés par l'« art de trouver » qui initie le Chansonnier de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (ancien Colocci-Brancuti), l'un des trois principaux recueils qui contiennent cette lyrique, les deux autres étant le Chansonnier de Ajuda et le Chansonnier de Vaticana. Les quatre genres étaient : la « Cantiga d'amor » et la « cantiga d'amigo », de nature lyrique, et la « cantiga de escarneo » et « de maldizer », de nature satirique.

2. *Voix et Représentation de la Femme dans la Poésie des Trobairitz et les Cantigas d'Amigo*, thèse de 3ème cycle, Janvier 1982, présentée à Paris VII sous la direction de M. B. Cerquiglini.

précisément dans la lyrique gallego-portugaise que l'on trouve le plus bel exemple (et le plus parlant) de ces « chansons de femme » qui sont les « cantigas d'amigo ». Celles-ci (à l'inverse des « cantigas d'amor », fortement influencées par la lyrique occitane) puiseraient dans un fonds populaire autochtone très ancien leur merveilleuse originalité. C'est sur cette tradition ancienne de la « chanson de femme », bien attestée à travers la Romania, des « khardjas » mozarabes aux « cantigas d'amigo » gallego-portugaises, que, selon Michel Zink (3), se fondent les « Chansons de Toile ».

Les « Cantigas d'amigo », par leur thématique et leurs personnages féminins, paraissent à première vue très proches des « Chansons de Toile » françaises, mais elles s'en éloignent résolument par leur ton insaisissable et par l'expression du sentiment amoureux (4). En effet la réalisation sensuelle de l'amour n'y est jamais dépeinte, à l'inverse de ce qui se produit dans les « chansons de toile » où l'immobilité de la belle qui attend fait place aux mouvements de l'amour et, dans certains cas, comme l'a dit Michel Zink, « elle ne se lève que pour se coucher » (5).

A y regarder de plus près, autant que des similitudes, on trouve entre les deux lyriques des oppositions flagrantes. Le fait que l'auteur soit un homme, qu'elles mettent en scène des amours féminines, que les femmes soient belles et qu'elles attendent l'ami absent les rapproche incontestablement. Mais entre elles s'opposent le sujet à l'objet, l'extérieur à l'intérieur, le mouvement à l'immobilité, le collectif à l'individuel, le populaire à l'aristocratique, l'universel à l'épisodique, l'intemporel au temporel.

Les « Chansons de Toile », dont les fragments sont insérés dans des romans du XIIIème siècle, particulièrement dans le *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart, tirent leur séduction de leur saveur d'archaïsme en même temps que de leur familiarité. Le nom de chansons de toile leur vient du

3. M. Zink, *Les Chansons de Toile*, Paris, 1978.

4. « L'amour est toujours vu sous son côté le plus poétique, conformément du reste au génie à la fois passionné, rêveur et sentimental de la race portugaise, qui prête toujours à ce sentiment si violent dans les autres littératures les couleurs les plus tendres, les plus douces, les plus éthérées. Même dans les chansons que nous pourrions trouver les plus « osées » il n'est guère parlé de ces enlacements, de ces baisers, de ces autres démonstrations amoureuses que nous trouvons si souvent formulées dans les poésies provençales et françaises.

C'est là ce qui sépare le plus cette poésie gallego-portugaise des autres poésies romanes du temps. » (F. Dehoucke, *Chansons d'Ami traduites du portugais*, Bruxuelles, 1945).

5. M. Zink, op. cit., p.25

fait qu'elles décrivent des dames occupées à des travaux d'aiguille (même si des variantes les situent dans une atmosphère printanière évoquant les chansons courtoises). Jean Renart les appelle « chansons d'histoire » en soulignant qu'elles ramènent leurs auditeurs « ça en arriers » et qu'elles racontent de vieilles histoires. Elles empruntent les formes d'un genre narratif, le décassylabe et la laisse épiques. Ce sont aussi des chansons de femme dont les héroïnes sont des amoureuses délaissées qui, selon l'expression de M. Zink, « se morfondent avec une passivité douloureuse dans une attente inutile » (6). Elles célèbrent des amours féminines alors que le poète est un homme. De même que ce sont des hommes qui composeront les « cantigas d'amigo » gallego-portugaises. Audefroi le Bâtard (7) est l'un de ces hommes qui composent des « chansons de toile » et, parmi les chansons anonymes il y en a une, « Oriolanz en haut solier » où l'auteur se révèle à la dernière strophe :

« Et je, *qui cest chançon fis*	(Et moi, qui fis cette chanson
sor la rive de mer pansis,	sur la rive de la mer, pensif,
comanz a Deu bele Aelis. » (8)	je recommande à Dieu belle Aelis.)

Les « cantigas d'amigo » sont aussi l'œuvre de poètes hommes. Mais la dame qui figure dans les chansons fait partie en tant que personnage, de l'univers de celles-ci. C'est elle qui assume le *je* énonciateur de ce discours, tandis que le poète, s'il se fait remarquer, ce ne sera jamais qu'en tant que *il, lui, l'ami,* l'autre dont parle la dame et qui est lui-même un rôle fictif. Dans très peu de cas le poète – son nom – devient personnage intérieur au discours : c'est le cas de Joan de Guilhade ou de Rodrigu'Eanes d'Alvares qui sont nommés par la dame qui fait état de leurs qualités ou de leur comportement en tant qu'« amis ». Ils sont objets de discours. La dame en est le sujet.

« Lealment'ama *Joan de Guilhade* »	(Joan de Guilhade aime loyalement)
« Rodrigu'Eanes d'Alvares é tal :	(tel est Rodrigu'Eanes d'Alvares :
quem mi milhor ca quis om'a molher »	il m'aime plus que jamais un homme
	n'a aimé une femme)

6. M. Zink, op. cit., p. 8
7. En plus des « chansons de toile » du trouvère Audefroi le Bâtard un seul manuscrit – Le Chansonnier de St-Germain-des-Prés (Paris, Bibl. Nat. fr. 200500) – conserve des « chansons de toile » anonymes.
8. Edit. Zink, p. 82.

La « chanson de toile » comporte une partie narrative qui est absente de la « cantiga d'amigo ». La narration dans celle-là se fait à la troisième personne tandis que dans les « cantigas d'amigo » la voix est à la première personne et la narration des amours d'autrui devient confidence lyrique de ses propres amours et de son propre vécu. Et si la beauté de la « chanson de toile » est celle d'un instantané exemplaire et un peu flou celle des « cantigas d'amigo » a l'éclat du mouvement et la force de la voix sans contrainte. Dans la « chanson de toile » la belle est l'objet d'un récit fait par un narrateur extérieur au texte,

« Bele Isabiauz, pucele bien aprise, *ama* Gerart et il li en tel guise » (9)	(Belle Isabeau, jeune fille bien élevée aimait Gérard et en était aimée de telle manière)

tandis que dans les « cantigas d'amigo » elle est le sujet du discours:

« con este mal sobejo que *sofr'eu*, ben talhada » (10)	(avec cette grande peine que *je* souffre, belle)
« e chor'*eu*, bela » (11)	(et *je* pleure, belle)

La « Chanson de toile » nous renvoie une image statique. La « Belle » est assise, immobile, à l'intérieur, occupée à des travaux d'intérieur, et cet intérieur est marqué par des éléments aristocratiques. Elle est dans sa chambre, dans ses appartements, en une haute tour, près de la fenêtre et elle coud ou brode ou déplie des étoffes somptueuses:

« Bele Yolanz *en ses chambres* seoit	(Belle Yolande était assise dans ses appartements
D'un boen samiz une robe *cosoit* » (12)	Elle cousait une robe d'une soie somptueuse)
« Bele Yolanz en *chambre koie*	(Belle Yolande, dans une chambre tranquille
sor ses genouz pailes desploie *cost* un fil d'or, l'autre de soie. » (13)	déplie des étoffes sur ses genoux. Elle coud un fil d'or, l'autre de soie.)

9. Edit. Zink, p. 108.
10. D. Dinis, CV 199.
11. P.G. Porto Carreiro, CV 507.
12. Edit. Zink, p. 77.
13. Edit. Zink, p. 96.

Elle est seule, enfermée:

« Siet soi biele Euriaus, *seule est enclose*	(Belle Euriaut est assise, seule enfermée
Ne boit ne ne mangë ne se repose » (14)	Elle ne boit ni ne mange ni se repose)

ou en méchante compagnie:

« Siet bele Aye *as prez sa male maistre.*	(Belle Aye est assise aux pieds de sa méchante duègne.
Sor ses genouls un paile d'Engleterre	Sur ses genoux une étoffe d'Angleterre
(et) a un fil i fet coustures beles. » (15)	avec un fil elle fait de belles coutures.)

La jeune fille des « cantigas d'amigo » évolue en plein air libre, dans un monde tellurique. Elle est rarement seule. Elle est intégrée à une collectivité féminine qui participe à ses amours, qui l'écoute et la soutient. Elle se meut à l'extérieur. Elle appartient à la nature et au milieu rural. Elle va à la fontaine, à la rivière, à la mer, au bal, à la fête, au pélerinage. Elle se déplace, elle est constamment en mouvement:

« eu al rio *me vou banhar* » (16)	(je vais me baigner à la rivière)
« ai ondas que eu *vin veer* » (17)	(ô, vagues que je suis venue voir)
« Ma madre velida *vou-m'a la bailia* do amor »	(Ma mère jolie je m'en vais au bal de l'amour)
« Fui eu, madr, *en romaria* a Faro con meu amigo »	(Je suis allée, mère, en pélerinage à Faro, avec mon ami)

La jeune fille des « cantigas d'amigo » n'est pas seule. Elle fait partie d'un ensemble féminin constitué par la mère, les amies, les sœurs, les autres dames.

14. Edit. Zink, p. 166.
15. Edit. Zink, p. 159.
16. CV 322.
17. CV 890.

La plus grande place est occupée par la mère qui détient le pouvoir, qui garde sa fille et la met en garde mais qui est aussi la confidente de ses amours et de ses peines.

« ai, *madre*, moiro d'amor » (18)	(Aïe, mère, je me meurs d'amour)

C'est à la mère qu'elle s'adresse pour la supplier de la laisser aller voir son ami :

« *Madre*, venho-vos rogar	(Ma mère, je viens vous supplier
. . . .	. . . .
leixade-m'ir co(n) ele falar » (19)	laissez-moi aller lui parler)

L'autorité de la mère est incontestable. Elle conseille sa fille, parfois elle l'interroge, elle la surveille, elle est la gardienne de la morale. Mais elle peut jouer aussi le rôle de médiatrice et protéger ses amours. Elle est même sa complice, parfois, malgré les contraintes de la morale en vigueur. Elle est très rarement la méchante mère qui figure dans les chansons de toile :

« Sa *male mere* la chastoie :	(Sa méchante mère lui fait des reproches :
– Chastoi vos en, bele Yolanz. » (20)	– Je vous en fais reproche, belle Yolande.)

L'amie joue un rôle important dans les « cantigas d'amigo ». Sa présence permet la confidence lyrique. Avec elle la demoiselle parle librement de ses joies et de ses peines, de son pouvoir et de ses revanches.

« Ai, *amiga*, eu ando tan coitada	(Aïe, amie, je suis si tourmentée
que sol non poss'en mi tomar prazer » (21)	que je ne puis avoir goût à rien)

Les amies sont présentes dans les fêtes populaires, dans les pélerinages, dans toutes les activités de cette collectivité à laquelle s'intègre la jeune fille :

18. D. Dinis, CV 169.
19. Afonso Mendes de Besteiros, CV 331.
20. Edit. Zink, p. 96.
21. D. Dinis, CV 177.

« Bailemos nós já todas três, ai *amigas*,	(Dansons toutes les trois, ô mes amies,
so aquestas avelaneiras frolidas » (22)	sous ces noisetiers fleuris)

L'amie peut être la sœur – *irmãa* – qui apparaît souvent en alternance avec *amiga* et qui désigne une fraternité qui n'est pas nécessairement celle du sang. Elle est toujours invitée à participer à l'action, constituant un double de la jeune fille.

« Vaiamos *irmãa*, vaiamos folgar	(Allons, ma sœur, allons nous amuser
(en) las ribas do lago, u eu vi andar	sur les berges du lac où j'ai vu chasser
a las aves meu amigo. » (23)	des oiseaux mon ami.)

Les autres dames du cercle féminin sont invitées à témoigner des peines ou des joies de la demoiselle :

« *Donas*, fezeron ir d'aqui	(Dames, on a fait partir d'ici
o meu amigu, a meu pesar » (24)	mon ami, contre mon gré)

C'est le cercle des dames qui à tout moment entoure la demoiselle des « cantigas d'amigo », la soutient et l'écoute. L'amie a surtout un rôle esthétique, ainsi que la sœur. Ce sont les amies et les sœurs qui constituent le support du discours de la demoiselle, son écoute et son écho. Ce sont elles qui participent au mouvement joyeux vers la « romaria » où viendra l'ami. Ce sont elles qui dansent et encadrent la joie de la fête. Ce sont elles qui multiplient la joie et la plainte et leur donnent cette couleur féminine et cette dimension exemplaire.

Même quand elle est seule dans la nature elle n'est jamais immobile. Elle regarde autour d'elle et les éléments sont là pour l'écouter et lui répondre. Et si elle pleure ou confie son chagrin elle exprime en ce faisant une pensée, prend du recul par rapport à ce chagrin que son discours rend universel.

La belle des « chansons de toile » est paralysée dans un univers masculin qui l'encercle. Même lorsqu'elle se trouve dans le décor printanier des chansons d'amour elle est enfermée et immobile :

22. Airas Nunes, CV 462.
23. Fernand'Esquio, CV 902.
24. Joan Garcia, CV 431.

« Bele Ydoine *se siet dessus la verde olive*	(Belle Idoine est assise sous l'olivier vert
en son/pere vergier : *a soi tence*	dans le verger de son père elle se fait des reproches
et estrive. » (25)	et se tourmente.)

« En un vergier lez une fontenele *Siet* fille a roi, *sa main a sa maxele* » (26)	(En un verger, près d'une fontaine une fille de roi est assise, le menton à la main)

Dans une seule chanson de toile deux sœurs vont, la main dans la main, se baigner à la fontaine. Elle rappelle par ce détail les « cantigas d'amigo », bien qu'elle s'en éloigne par la suite.

« Gaiete et Oriour, *serors* germaine, main et main *vont bagnier a la fontaine* » (27)	(Gaiete et Oriour, sœurs germaines, vont, la main dans la main, se baigner à la fontaine)

Dans les deux lyriques la jeune fille attend :

« La bele Doe siet au vent, souz l'aubespin Doon *atent.* » (28)	(La belle Doe est assise dans le vent, sous l'aubépine elle attend Doon.)
« eu *atendend'*o meu amigo, eu *atendend'*o meu amigo ! » (29)	(et j'attendais mon ami, et j'attendais mon ami !)

Elle soupire :

« En *sospirant* cest chançon chantoit » (30)	(en soupirant chantait cette chanson)

25. Edit. Zink, p. 114.
26. Edit. Zink, p. 86.
27. Edit. Zink, p. 100.
28. Edit. Zink, p. 160.
29. CV 438.
30. Edit. Zink, p. 77.

« se vistes meu amigo o porque eu *sospiro* »	(avez-vous vu mon ami celui pour qui je soupire)

Elle pleure :

« Oriolanz en haut solier *sospirant* prist a *larmoier* et regrete son dru Helier. »	(Oriolant dans une chambre haute soupire et se met à pleurer elle regrette son ami Helier.)
« Andades por el *chorando* » (31)	(Vous pleurez souvent pour lui)

Mais la « chanson de toile » est pleine d'éléments de la chanson de geste. L'ami est un noble occupé à la guerre ou au tournoi. L'ami des « cantigas d'amigo » l'est souvent aussi mais les éléments descriptifs en sont absents, tout comme le nom.

« Mar fust onques la *guerre* »	(Malheureux le jour où commença la guerre)
« de son ami Doon li resovient, qu'en autres terres est alez *tornoier* »	(il lui souvient de son ami Doon, qu'en d'autres terres est allé au tournoi)

L'ami est un guerrier et c'est par les armes qu'il conquiert sa belle :

« Quant li cuens l'ot, durement li anoie.	(Quand le comte l'entend, il entre dans une violente colère.
L'espee trait, dont li aciers burnoie.	Il tire son épée, dont l'acier étincelle.)
« Le duch a/mort, durement s'i manoie.	(Il a tué le duc, il a employé les moyens durs.
S'amie emporte sanz effroi devant lui sor son palefroi. » (32)	Il emmène son amie sans difficulté devant lui sur son palefroi.)

La beauté du chevalier est décrite avec détail ainsi que toutes ses vertus :

31. CV 746.
32. Edit. Zink, p. 155.

« Amis, vostre *biautez* me plaist molt a retraire : tant estes *douz* et *franz, courtois* et *debonaire* » (33)	(Mon ami, j'aime beaucoup me rappeler votre beauté, vous êtes si bon et noble, si plein de distinction et de race)
« Li cuens R(aynaut) en monta lo degré, *gros par espaules, greles par lo baudre,* *blond ot lo poil, menu recercelé :* en nule terre n'ot si *biau* bacheler. » (34)	(Le comte Renaud monta l'escalier, large d'épaules, les hanches étroites ; il avait les cheveux blonds finement bouclés : dans le monde entier il n'y avait de si beau jeune homme.)

A l'attente de la belle succède l'arrivée de l'ami qui la prend. Les gestes de l'amour dénouent les poèmes.

« Li siens amis *entre ses braz la prent* en un biau lit s'asient seulement. Bele Yolanz *lo baise estroitement* ; a tor françois *enmi lo lit l'estent.* » (35)	(Son ami la prend dans ses bras dans un beau lit il s'asseyent tous les deux seuls. Belle Yolande l'embrasse étroitement ; à la française il l'étend dans le lit.)
« *Baisier* et *acoler* l'a pris si l'a *entre ses beax braz mis* : assez i ot *jué* et *ris.* » (36)	(Elle l'embrasse, elle l'étreint elle l'a pris entre ses beaux bras : alors ils ont joué beaucoup et ri.)

Un autre élément important qui éloigne les « chansons de toile » des « cantigas d'amigo » est la présence du mari. Comme dit le refrain de l'une d'elles :

« Qui couvent a a mal mari souvent s'en part a cuer mari » (37)	(Qui est unie à un méchant mari, souvent s'en sépare le cœur triste)

En effet les « chansons de toile » sont souvent des chansons de *malmariée.* Belle Ysabel se lamente :

33. Edit. Zink, p. 115.
34. Edit. Zink, p. 93.
35. Edit. Zink, p. 78.
36. Edit. Zink, p. 82.
37. Edit. Zink, p. 143.

« Laise, fait elle, com si ai grant dolour !	(Hélas, dit-elle, quelle douleur est la mienne !
On m'apeleivit fille d'anpareor	On m'appelait fille d'empereur
et on ait fait d'un vilain mon signor. » (38)	et on a fait d'un rustre mon mari.)

Dans la chanson « En un vergier, lez une fontenele » le mari est un méchant vieillard qui l'enferme et qui la frappe à mort :

« Li mals mariz, en oï la deplainte.	(Le méchant mari entendit sa plainte.
Entre el vergier, sa corroie desceinte.	Il entre dans le verger, il a enlevé sa ceinture.
Tant la bati q'ele en fu perse et tainte:	Il la battit tellement qu'elle devint violette et livide :
entre ses piez por pou ne l'a estainte. » (39)	c'est tout juste s'il ne l'a pas tuée à ses pieds.)

Mais le père est tout aussi important comme élément de contrainte. La jeune fille est souvent mariée contre son gré. C'est le père qui est responsable du triste destin de cette fille de roi :

« Cuens Guis amis, com male destineie !	(Comte Gui, mon ami, quel triste destin !
Mes pere m'a a un vieillart donee,	Mon père m'a donnée à un vieillard,
qui en c'est meis m'a mise et enserree :	qui m'a mise dans cette maison et m'y a enfermée :
n'en puis eissir a soir n'a matinee. » (40)	je ne puis en sortir ni le soir ni le matin.)

Belle Ydoine est battue par son père :

« Tantost fait la pucele desoiller et desçaindre ;	(Aussitôt il fait enlever à la jeune fille vêtements et ceinture.
tant la bati d'un frain la ou la puet ayaindre	Il l'a tellement battue avec un frein de cheval partout où il peut l'atteindre
que toute sa char blanche li fait en vermeill taindre.	qu'il colore en rouge toute sa chair blanche.

38. Edit. Zink, p. 98.
39. Edit. Zink, p. 86.
40. Edit. Zink, p. 86.

Puis la fait enserrer en la tour et
remaindre. » (40)

Puis il la fait enfermer dans la tour et
l'y laisse.)

et sa mère participe à cette tyranie :

« *Par les treces la prent*, q'ele ot blondes
com lainne,
devant la roi son pere isnelement
l'esmaine »

(elle la prend par les tresses, qui sont
blondes comme laine,
et l'emmène rapidement devant le roi
son père)

Ces violences sont absentes des « cantigas d'amigo » ainsi que les gestes de l'amour. La souffrance et l'amour y sont évoqués tout autrement que par leurs manifestations physiques tandis que dans les « chansons de toile » « on ne voit de l'amour que ses effets physiques » (42), car ce sont les gestes seuls qui le dépeignent. La seule chanson « d'amigo » qui évoque vraiment les « chansons de toile » françaises est celle de Estevam Coelho (43).

« *Sedia la fermosa seu sirgo torcendo,*
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d'amigo.
Sedia la fremosa seu sirgo *lavrando*,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d'amigo. » (43)

(La belle était assise, en filant de
la soie,
avec sa voix douce joliment disant
des chansons d'ami.
La belle était assise, en tissant de
de la soie,
avec sa voix douce joliment chantant
des chansons d'amour.)

La « belle » est assise, occupée à un travail de tissage en même temps qu'elle chante des « cantigas d'amigo ». C'est ce chant qui montre qu'elle est amoureuse comme le signale son interlocuteur à qui elle le confirme. Il n'y a pas d'histoire : uniquement un instant, plastique et musical.

Les « chansons de toile » se placent dans un temps vague, mais ancien. Les éléments de la chanson de geste les retiennent dans le temps passé. Comme dit Michel Zink, « elles sont nées vieilles ». Les « cantigas d'amigo » échappent au temporel. Les éléments historiques en sont pratiquement absents. Des

41. Edit. Zink, p. 116.
42. Michel Zink, Les Chansons de Toile.
43. CV 321. Oviedo y Arce (Bol. de la Acad. Gallege, nº 113) le situe au XIIIe siècle.

adverbes comme *aqui, agora, hoje,* les ramènent à un perpétuel présent. Elles pourraient être écrites aujourd'hui. L'utilisation fréquente du futur les inscrit dans une trajectoire sans limites. Elles sont atemporelles. La minutie des détails descriptifs enferme la « chanson de toile » dans l'épisodique. La suppression des éléments descriptifs et narratifs font accéder la « cantiga d'amigo » « à une sorte de pureté et d'essencialité » (44). Elle est dirigée, « non pas vers l'anecdotique mais vers des sentiments topiques et des situations permanentes » (44). Cette épuration la rend universelle.

44. Eugenio Ascencio, Poetica y Realidad en las Cantigas de Amigo, Madrid 1957.

Dominique GEHANNE

LE VOCABULAIRE AMOUREUX DANS LES « TRISTANS »

« Combien d'hommes seraient-ils amoureux, s'ils n'avaient jamais entendu parler d'amour ? » écrivait La Rochefoucauld. Cette réflexion a été la génèse de notre étude du vocabulaire amoureux dans les *Tristans* en vers. Nous ne pouvons ignorer que l'adoption d'un certain langage entraîne et favorise l'essor des sentiments latents plus aptes à s'exprimer ainsi.

Nous nous sommes donc dirigés vers une étude lexicologique, avec pour détermination essentielle cette question: comment le concept de l'amour se réalise dans la langue médiévale ? Les romans de *Tristan* en vers fournissaient à ce propos un corpus de choix: passion fatale, schème idéal auquel aspirent nos rêves depuis des siècles, mythe peu moral où le désir triangulaire apparaît comme la trame centrale et le ressort dramatique de la narration. Si les *Tristans* en vers proclament les droits imprescriptibles de la passion, si l'hyperbole est la figure préférée dans ces textes, il n'en reste pas moins que les tons diffèrent selon deux traditions définies depuis Joseph Bédier par version commune et version courtoise. Nous nous sommes attachée, pour l'examen du vocabulaire amoureux, aux représentants les plus connus de ces deux traditions, à savoir la version de Béroul (commune) et celle de Thomas (courtoise). Notre ambition était, dans les mots, leurs places, leurs combinaisons, d'esquisser une image de l'amour, tel qu'il s'écrit au XIIe siècle.

LA MÉTHODE.

La langue poétique médiévale est, nous le savons, très structurée: l'artiste médiéval recherche d'abord l'expression grâce à des techniques traditionnelles. La rigueur de la forme liée à la répétition typique d'expressions constituait l'a priori de notre tâche. Prenons un exemple: le mot *amor*. Dans un premier

temps, nous avons dressé une liste exhaustive de toutes les occurrences de ce mot dans nos deux corpus. Cependant, si nous repérions vingt-cinq occurrences de *amor* dans la version de Béroul, celle de Thomas en comptait cent trente-six. Décortiquer ces listes demandait donc l'élaboration, et corrélativement l'application d'une méthode permettant un champ d'investigation plus restreint. Nous avons donc pensé soumettre nos corps à deux impératifs originaux. Le premier était de grouper, suivant leurs fonctions syntaxiques, les occurrences de *amor*. Le deuxième, dans le but de ne point éluder l'importance de la couche phonique, était de suivre le morphème choisi selon sa place dans le vers: à la rime ou à l'intérieur du vers. Cela nous a conduit à travailler, pour chaque occurrence, sur au moins deux vers rimés. Ces deux axes permettaient, outre la clarté de notre classement, la conservation du caractère exhaustif de notre analyse.

Cependant, cette méthode autorisa d'autres aspects positifs pour notre étude. Ainsi, le groupement par unités syntaxiques fit apparaître des préférences formelles, souvent résurgentes. Par exemple, logiquement, nous nous sommes arrêtée, quand le mot *amor* était complément d'objet au procès qui le régissait. Dans la version de Béroul, nous nous sommes donc aperçu, que dans la majorité des cas (4 sur 9), le verbe qui introduisait *amor*, COD, était le verbe avoir avec sa connotation de possession. Le repérage des procès permettait d'autres constatations: trois autres verbes commandent le mot *amor* (*tenir, prendre, dire*). Ceux-ci délimitent des systèmes de l'ordre de la possession. Ils accusent la dépendance de l'objet amour au sujet. L'amour est pris, enlevé comme un tournoi. Le verbe *dire* refuse toute assimilation de l'amour au secret, ce qui est contraire aux normes courtoises. Dans la version de Thomas, nous retrouvons la même prédominance du verbe *avoir.* Cependant, d'autres verbes se joignent à lui: *valoir* (2 cas), *mettre, entroblier, acointer, perdre, user, vent, monstre, enditer.* Ainsi, nous pouvons constater que l'amour est interrogé quant à son prix (*valoir*), devient connaissance (*acointer*: apprendre, *enditer*: prescrire, instruire) il est dépendant du sujet (*mettre, entrobiller, monstre*) mais aussi dicte ses lois à celui-ci (*vent* et *revent*). Précisons que ces remarques ne sont que les points de départ de l'analyse.

Le groupement par unités rimées y ajoute de nouveaux éléments. Dans la version de Béroul, les correspondances homophoniques du morphème *amor* se distribuent ainsi:

- *seignor* (4 cas)
- *leisor* (2 cas)
- *error* (1 cas)
- *desanor* (2 cas)

– *onor* (1 cas)
– *folor, dolor* (1 cas)

Dans la version de Thomas,

– *dolor* (22 cas)
– *haür* (9 cas)
– *seignor* (8 cas)
– *honur* (6 cas)
– *tendrur* (5 cas)
– *sorur, poür, irrur* (3 cas)
– *desanor, jor, errur* (2 cas)
– *atur, doneur, valur, greignur* (1 cas)

Les correspondances homophoniques chez Thomas divergent donc sensiblement de celles de Béroul. Si les trois directions de celui-ci s'y retrouvent – un langage féodal ou de service (*seignor, honor* vs *desanor*), un contexte érotique (*error, folor*) – d'autres unités signifiantes s'y ajoutent. En effet, chez Thomas s'installe avec fréquence le « mariage » d'*amor* et de *dolor* dont nous n'avions constaté qu'une occurrence dans la version commune, occurrence qui proclamait l'anéantissement de l'une (*dolor*) par l'autre (*l'amor*). Ici, la conception de l'amour est plus orientée dans un réseau joie-dolor, bien connu dans le registre courtois. Plus que le code féodal, c'est la religion d'amour qui est mise en évidence, avec sa profonde ambivalence (haine, douleur).

Comme nous le rappelions précédemment, ces constatations ne sont que des résultats préliminaires.

Le classement que nous avons opéré suivant les deux directions (syntaxiques et prosodiques) a constitué un lieu privilégié pour l'analyse du vocabulaire amoureux. Celle-ci a fait apparaître des répétitions typiques. Parfois même la méthode a engendré une certaine lassitude: des associations formelles et sémantiques, des traits prosodiques résurgeaient systématiquement jusqu'à être attendus. Cependant, cette lassitude justifiait la méthode dans le sens où elle dessinait un nouveau relief du roman médiéval, émaillé de répétitions par les choix de traits prosodiques et formels. Pour plus de clarté et pour illustrer notre méthode, nous proposons deux analyses du morphème *amor.* Nous communiquerons ensuite les conclusions auxquelles nous ont amené notre analyse du vocabulaire amoureux.

UN EXEMPLE D'APPLICATION.

Dans la version de Béroul, s'installe une fréquence de la forme « s'aimer d'amor ». Ceci concerne les vers 277, 471, 1339, 2300, 2388. Dans toutes ces occurrences, *amor* est à la rime.

v. 277: S'ils s'amasent de fole amor
Ci avoient asez leisor:
Bien les veisse entrebaisier

v. 470: Mot avion bele loisor,
Së il m'amast de fole amor.

v. 1339: Tant s'entraiment de bone amor
L'un por l'autre ne sent dolor.

v. 2300: Que je ne l'ain de bone amor
Et com ami, sans desanor
De la comune de mon cors
Et je du suen somes tuit fors

v. 2388: Mais je lui prié com a seignor
Que je mot aim de bone amor.

Ces formes établies, nous pouvons distinguer un certain parallélisme entre elles. Ainsi, les vers 277 et 471 bénéficient-ils d'une structure quasi identique. Pourtant, leur différence, si minime soit-elle est riche de conséquence. Rappelons que ces deux passages se rapportent à l'épisode du rendez-vous sous l'arbre, duquel les observait le roi Marc. Dans un cas, le monologue est attribué à Marc (v. 277), dans l'autre (v. 471) la parole est donnée à Yseut. Nous constatons que l'ordre des vers est permuté mais il s'y inscrit également un déplacement personnel: Marc affirme la réciprocité des sentiments de Tristan et Yseut par l'emploi des pronoms personnels pluriel – *il* suivi du réfléchi *s'*. Par contre, Yseut introduit une distance, elle s'exclut du sentiment, ne mettant en cause que Tristan: « se *il* (Tristan) *m'*amast ». L'engagement mutuel ne se porte que sur le vers précédent: le partage s'opère – grâce au suffixe *ions* – sur le mot rime *loisor*. Or celui-ci comporte une connotation érotique. Il semblerait donc que pour Yseut, s'il y a partage du plaisir, il n'y a pas partage de

l'amour. Remarque fondamentale qui met en cause la notion d'amour – fatalité causée par le philtre : il attire les deux personnages dans les chaînes du plaisir, sans que ces derniers en soient responsables et coupables.

Comparons maintenant les vers 2300 et 2388. Les correspondances homophoniques se distinguent : *desanor* dans un cas, *seignor* dans l'autre. Pourtant, elles fonctionnent dans la même sphère sémantique – vocabulaire de service où s'inscrit le respect du seigneur. *Amor* ne s'intègre pas dans un contexte amoureux. En fait, il est synonyme d'amitié, amitié respectueuse. Il se distribue indifféremment sur une femme ou un homme. Si nous élargissons le contexte du vers 2300, nous observons une redondance phonique autour de « *or* ». Les rimes suivantes sont *cors* et *fors*. Une note d'érotisme vient donc s'insinuer dans le « *bon amor* ». Nous touchons un point important, à savoir la distinction difficile au moyen-âge des mots « *amor* » et « *amistié* ». Ce sont deux termes interchangeables dans leurs deux assertions : synonymes de passion ou d'affectueux respect.

Dans le vers 1339, s'inscrit une redondance marquant la réciprocité : indication syntaxique fournie par le réfléchi *s'*, réitéré par le préfixe *entre*. Cette interaction sur les deux personnages s'étend sur deux valeurs abstraites : amour et douleur, le premier excluant le second. Cette constatation est importante car elle précise l'éloignement de cet amour avec le réseau joie-douleur de l'amour courtois que nous découvrirons dans la version de Thomas. Les deux concaténations de morphème *amor* se résument à : *bone* et *fol*. *Fol* teinté d'une connotation érotique, *bone* insinuant un rapport respectueux.

Un autre exemple d'analyse du morphème *amor*, cette fois choisi dans la version de Thomas. Nous examinerons ici le cas d'*amor*, COD de *avoir*. Voici les occurrences repérées :

v. 1027 : Pardurable est la dolur
Qu'ele envers Tristan a s'*amor*
v. 1069 : El n'a delit de son seignor
N'envers autre nen a *amor*
v 629 : Ne dunt aie anguisse grainur
Aie entre nos ire et *amur*
v. 1559 : Envers vus ad si grant *amor*
Que il suffre sa desonor
v. 1569 : Eüssiez vus vers lui *amor*
Ne feisiez sa desonor

v. 1695 : Qu'el vers Tristan eüst *amur*
Ele a plus riche doneür
v. 1715 : Del sul Tristan avez poür
El n'ad vers lui nul *amur*
v. 2365 : Descouvrir li volt la dolur
Envers li ot leele *amur*
v. 2423 : Ne m'aidast a ceste dolur
Envers mei ad si ferm *amur*
v. 2951 : Car vers vus ai si fine *amur*
Amis, dei jo aveir poür
v. 1100 : Car envers le rai n'a *amor*
Suffrir l'estuet com son seignor

Aveir amur, c'est dans la majorité des cas *envers* ou *vers* quelqu'un. Un mouvement s'opère de l'actant sujet vers l'actant objet par le biais de l'amour. Précisons cette structure : *aveir/amur/envers, vers.*

Envers, vers placés au début de l'octosyllabe (v. 1070, 1559, 2366, 2424): Dans ces vers, une grande place est réservée aux intensifs avoir :

avoir : *si ferm amur*
si grand amur
si fine amur

L'intensif produit par *si* semble suggérer une nuance transcendante de l'amour, force surnaturelle appuyée par des qualificatifs de coloration courtoise. Il reproduit le règne de la démesure, le renforcement de l'affirmation. Dans deux vers (1559, 2424), *amur* fait couple avec *dolur.* Les séquences régies par l'intensif, s'organisent autour de deux versions contradictoires : l'amour provoque *desanor* et *dolor*, mais aussi les atténue (aidast, suffre le désanor).

Le règne de l'intensif est souligné au vers 1023 par l'emploi du morphème « *pardurable* », note d'éternité s'insinuant entre amour et douleur. Celui-ci est d'autant plus mis en relief par sa place en début d'octosyllabe. Tous les termes sont exagérés et marqués ; exemple : l'emploi du superlatif « greignur ».

Dans les vers 1070 et 1100, la proximité des deux vers confirme nos propos ci-dessus. « Seignor » et « amur » s'excluent par l'emploi de la négation, l'amour est et n'existe que hors du mariage. Nous retrouvons là une composante essentielle de la « fine amor ». Le *delit*, plaisir amoureux, n'est négativé que si, par le contexte, *amor* est négativé. La sexualité est bien partie intégrante de la conception amoureuse. Ce sera d'ailleurs une interrogation constante de Tristan : comment peut-on avoir *delit* de son seignor *sans amor* ?

Observons maintenant la chaîne syntaxique du vers 2951. La condition de l'intensif *si* conduit à un devoir, une volonté (*dei jo*) intrinsèque de la « fine amors » qui se réalise dans une sémantique de la *poür*, de la douleur donc ; c'est une volonté masochiste qui découle de l'amour.

L'ensemble des adjonctions du morphème *amour* permet lui aussi de resserrer l'analyse de ce concept.

Les qualificatifs : *grant, fine, leele, ferm, nul* sont pour la plupart issus du registre courtois. Notons que *leele* appartient non au service féodal mais au service d'amour. La notion de secret, avec le verbe *descouvrir*, apparaît au vers 2366 et se joint au *leele amur* et à la *dolur*. Le secret de l'amour courtois n'est-il pas la douleur ? Cette intuition n'en est pas vraiment une, puisqu'elle se trouve affirmée plus loin au vers 2263 :

Que unc ne sot que fud amur
Ne put saveir quë est dolur

Nous espérons que ces deux exemples ont permis d'éclairer la façon dont nous avons mené notre étude. Bien entendu, ils ne représentent que des fragments de notre analyse sur le vocabulaire amoureux, l'ensemble, plus vaste, ne pouvant être contenu dans les limites de cette revue. Il nous semble pourtant intéressant de communiquer les conclusions découlant de notre étude, par l'utilisation de notre méthode.

Voici le résultat de nos recherches dans la version de Béroul. Le mot *amor* est entouré d'un halo d'associations affectives et sociales défini comme tel : *Amor* = amitié, engage un vocabulaire guerrier, répond à un rituel féodal, comprend les rapports charnels, signale l'impact de la fatalité, est synonyme de fidélité au mari. La sphère de définition de *amor* dans la version de Thomas, si elle englobe pratiquement les nuances de la version commune en ajoute de nombreuses autres :

Amor = amitié, s'exprime dans un vocabulaire guerrier, est une connaissance, demande une fidélité absolue entre amants (hors mariage), est jouissance et secret mais aussi surtout douleur, haine, chagrin et résiste à la volonté de l'homme.

Nous devons donc en les comparant émettre diverses observations :

a) Le halo de nuances du mot amor *comporte de nombreux points communs :*

– La similitude des morphèmes *amor* et *amistié.*

– L'existence d'un vocabulaire fonctionnant comme révélateur de la sensualité.

– L'emprunt constant de formules consacrées au rituel féodal et guerrier.
– La présence d'une nuance transcendant le mot *amor.*

b) Les divergences dans les deux versions:

La version de Thomas s'oriente systématiquement vers une lyrique courtoise. Le couple étroitement lié *amor-dolor* résume ce que M. Lavis a nommé le réseau joie-douleur dans la poésie courtoise. Le réseau sémantique de *amor* dans la version de Béroul est englobé dans celui de Thomas, à l'exception de l'allusion à la fatalité et au devoir de fidélité au mari, négation par définition de l'amour courtois.

L'examen du vocabulaire amoureux justifie donc l'appellation: « version commune »-« version courtoise ». D'autre part, la reconnaissance de la similitude des mots amour et amitié nous conduit à cette question: à quel moment s'est effectuée la distinction sémantique entre ces deux mots ?

Si la langue française continue à utiliser un signe linguistique unique pour traduire la tendresse envers son amant ou un goût alimentaire: on aime quelqu'un comme on aime un plat – ceci est probablement dû à la confusion des verbes *aimer*, issu du latin *amare*, et *esmer* issu de *aestimare* – amitié s'est distingué de amour.

La version courtoise permet de qualifier Tristan et Yseut de premiers héros romantiques: leur passion n'est et ne vit que par les obstacles, puisque cette version montre que les héros s'aimaient avant le mariage de Yseut et Marc. Celui-ci aurait donc dû être évité si ce n'est le besoin d'un certain médiateur, admiré et haï grâce auquel circule le désir par l'obstacle qu'il engendre. Ainsi, le malheur de Tristan et Yseut prendrait sa source dans une fausse réciprocité, masque d'un double narcissisme qui débouche dans l'excès de leur passion sur une espèce de haine de l'aimé. Cela expliquerait alors la fréquence des mots *haür* et *dolur* couplés avec *amur* dans la version de Thomas.

Ghislaine FAROUT

« DU CHAITIVEL OU DES QUATRE DOLS »

6 septembre 1982

Moyen Âge barbare, sombre, laissé à l'écart par les siècles « civilisés », « renaissants » ; Moyen Âge sans écrivains, sans noms propres, sans définition, sans place. Malaise d'une civilisation en train de naître ou de mourir et qui veut laisser sa trace.

L'écriture médiévale reste ombrée d'une perte qui se serait effectuée lors du passage de l'oral à l'écrit. Et lorsque Marie de France écrit *Le Chaitivel* n'est-ce pas une façon de mettre en valeur ce manque qui surgit dès que l'écriture revient ? Le Chaitivel est-il vivant ? mort ? en instance de retour à quatre ? Les mêmes questions se posent pour les lais. Comment existent-ils le plus ? Ecrits ? lus ? possédés ? ouïs ? parlés ? Chaitivel ou quatre dols ? pense la dame, mais n'est-ce pas aussi une façon de se dire : Marie de France ou... rien ?

« Talent me prist de remembrer
Un lai dunt jo oi parler » (v. 1-2)

A partir de ces deux premiers vers, Marie de France réactive en la marquant une « histoire » toujours transmise oralement. « Remembrer ». C'est de ce souvenir qu'elle rendra le lai éternel. « Parler ». Tout en arrêtant justement de le parler et de l'oir.

C'est à la fois d'une naissance dont il sera question, puisque l'auteur parle d'un « être » qui accède à un autre statut, mais aussi d'une mort car la représentation posant la chose absente, tue. La combinaison des deux immortalisera le *Chaitivel*. De l'oral à l'écrit, jusqu'à plonger au vif de l'écrit. Du vivant au mort ambigu. Celui qui ne meurt plus parce qu'inscrit ? né ? mort ? Autre.

Emergence d'un être mais qui est-il ?

« L'aventure vus en dirai...
U il fu nez e cum ot nun
Le Chaitivel l'apelet hum
E si i ad plusurs de ceus
Ki l'apelent les Quatre Deuls » (v. 3-8)

De qui peut-on parler ? d'un lai ? d'un Chaitivel à l'identité peu sûre ? ou d'une dame qui n'existe dans ce prologue que par l'annonce d'un tiraillement : Chaitivel ou quatre deuls ? Quelques vers plus tard Marie parlera d'une « dame dunt (elle) veut cunter. ». Cette dame qui se fait « conter » mais qui en même temps écrit le lai est bien celle qui, à cause d'une question sans réponse, aime, disparaît, produit. Celle qui, dans le prologue, est là derrière l'allusion au point d'interrogation, au non-fini mais nom-infini de Chaitivel ou quatre dols.

Marie de France doit affronter un sujet qui ne s'est jamais défini. Le *Chaitivel* reproduit cependant toutes les exigences d'un lai, à savoir, principalement, l'économie et une structure équilibrée entre le « prologue », « l'exposition », « la pointe », « le point de bascule » et le « dénouement » (selon les termes de R. Dubuis).

« L'aventure vus en dirai
E la cité vus numerai
U il fu nez e cum ot nun » (v. 3-5)

Lai ou Chaitivel ? L'auteur ne les considère pas comme des fantômes de papier. C'est ce qu'écrit Rychner dans une note explicative portant sur ces vers :

« Si « nez » n'est pas une simple faute
pour « fez », Marie joue à assimiler
le lai à un être vivant en lui
appliquant des expressions d'état civil
« cum ot nun » appelant « u il fu nez » (*Les Lais de Marie de France*, J. Rychner, CFMA, p. 273).

Mais de qui Marie de France nous raconte-t-elle l'histoire ?

« Talent me prist de remembrer
Un lai... »

et en même temps :

Déjà dans le prologue, Marie de France annonçait (presque) la structure de ce lai. Ou du moins nous suggérait les questions suivantes: qui sont les quatre dols ? le Chaitivel ? quel est l'enjeu du lai: Chaitivel ou quatre dols ? en nous proposant peut-être le premier élément d'une réponse, et ce dans le titre du lai: le *Chaitivel.*

Puis l'auteur nous instruit sur le lieu de l'événement: Nantes en « Bretaine », sur les actants et leurs rapports: une dame fort belle, aimée de tous, mais qui ne supporte que quatre chevaliers sans se décider à en préférer un. Tous les quatre cherchent donc à obtenir, chacun pour lui, l'amour de la dame. Cette dernière ne pouvant faire son choix, le récit se fige jusqu'à l'annonce d'un tournoi qui vient perturber une longue attente (attente du récit, des quatre et du lecteur):

« Tuz quatre les ama et tint
Tant qu'après une Paske vint
Que devant Nantes la cité
Ot un turneiment crié » (v. 71-74)

Les quatre chevaliers se sont vaillamment battus et semblent gagner le tournoi, quand, par imprudence, ils s'exposent aux coups des « autres ». Trois sont tués, le quatrième est blessé à la « quisse », le déroulement du récit se brise soudain, enlevant à la dame la question qui la tenait en vie. Lors du dénouement les trois chevaliers morts sont enterrés tandis qu'on hâte la guérison du quatrième. La dame pour oublier (ou pour mieux se souvenir) la perte qu'elle vient de subir va écrire un lai qu'elle nomme d'abord *les quatre dols* pour « remembrer » sa douleur. Le « survivant » propose le nom de *Chaitivel* qui ne rappelle plus la douleur de la dame mais bien son état (civil) à lui, soit celui d'un malheureux, d'un chétif qui ne pourra « approcher » la dame qu'à travers l'écrit.

De même que le lai sort d'un chaos, d'une obscurité (pensée chaotique, multiple, non encore soumise à la lumière, non encore structurée pour la communication) pour s'offrir aux yeux du lecteur, pour naître, de même le Chaitivel « sort » d'un chaos, d'une lutte à quatre personnes pour avoir l'amour de la dame, d'une multiplicité. Il est né.

Mais avant la naissance du Chaitivel, ou plutôt avant le commencement de son existence autonome, Marie de France nous introduit la dame et les quatre chevaliers qui l'aimaient.

La dame aimée est la plus belle, et les hommes la désirent dès qu'ils ont jeté leurs regards sur elle:

« La dame dunt jo voil cunter
Ki tant fu requise d'amer
Pur sa beauté, pur sa valeur
S'en entremistrent nuit e jur » (v. 29-32)

Elle n'a aucun répit. Nuit et jour, elle fait face à ses prétendants les fascinant peut-être même par cette disponibilité, cette ouverture. Elle est, dans le lai ou le château, offerte à tous. (Quand elle aime les quatre, il y a occultation totale des autres hommes.) De la même façon Marie de France semble captivée par la « belle dame ». Elle la décrit deux fois. Aux premiers vers de l'exposition (passage précédent) et un peu plus loin:

« En Bretaine a Nantes maneit
Une dame ki mut valeit
De beauté e d'enseignement
E de tut bon affeitement
N'ot en la tere chevalier
Ki aukes feist a preisier
Pur ceo qu'une feiz la veist
Ki ne l'amast e requeist » (v. 9-16)

Louer la beauté et ses effets destructeurs. Or Marie ne veut pas nous conter « l'histoire » d'une dame mais bien celle du mystérieux Chaitivel. Pourquoi dès lors ce double intérêt qui va à l'encontre des « lois » de la brièveté ?

En fait, ces deux descriptions permettent des suites différentes. Dans le premier cas, Marie parle d'une dame à Nantes que tous les hommes aimaient puis elle dévie son propos:

« Tutes les dames d'une tere
Vendreit mieuz d'amer e requere
Que un fol de sun pan tolir
Kar cil voelt an eire ferir » (v. 19-22)

(pour ces deux derniers vers je suis l'essai de traduction de Rychner

qu'arracher un fou à ses pensées
car il viendrait aussitôt vous frapper.)

Que s'est-il passé entre cette alternative proposée aux hommes trop amoureux

et l'énumération des grâces de la dame ? ceci :

« El nes pot mie tuz amer
Ne el nes vot mie tuer » (v. 17-18)

Première « impossibilité/négation » de la dame. Elle n'a que deux possibilités (mais est-ce un véritable choix ?) pour répondre aux avances de ses prétendants : Amer/Tuer. Mais elle ne désire ni l'un ni l'autre. Le rapprochement de ces termes les unifie dans une sorte d'indifférence. Ce sont ces deux extrêmes réunis en elle qui confèrent à la dame son éclat. Si bien qu'elle est elle-même (dès le début) ambiguïté, dispensatrice d'amour et de mort. Il est préférable aux chevaliers d'aimer d'autres femmes, toutes si tel est leur vœu, plutôt que d'embrasser cette ravissante impossible, ce lieu d'amour et de mort. La trop belle dame, c'est pourtant cela même qu'ils désirent. Et désirant cet étrange lieu plutôt que d'autres à adorer, ils font le lai (ou bien la dame, prodiguant son amer/tuer sans vraiment choisir, écrit). Car ce lai est l'histoire d'un amour que quatre hommes ont porté à une dame. Un amour si fort qu'ils en sont tous morts, mais en laissant derrière eux et le représentant de leurs souffrances : le Chaitivel et la narratrice de ces souffrances : la dame. Le *Chaitivel* est un lai à la mémoire de. Un souvenir, presqu'une psychanalyse (d'ailleurs ces vers en ne « signifiant » pas instantanément s'apparentent à un « souvenir-écran »). Parce que les hommes aiment cette dame là, cette dispensatrice d'écriture, ils font le lai ou sortent le fou de ses pensées ; leur *besoin anormal* d'aimer la dame est *intéressant* à raconter. Le *Chaitivel* est sur le même plan un amour impossible et l'*histoire* de cet amour impossible. Le fou, (*Chaitivel sans nom comme une prophétie mais qui n'est dans le fond que le souvenir de l'auteur*), sorti de ses pensées, (les hommes en aimant la dame le *construisent* et la dame en le racontant le sort du souvenir dans lequel il était enfoui, *enterré vivant*) vient nous frapper (encore à travers les siècles il nous est loisible de le *lire*). Marie de France par les vers 19-22 nous annonce en fait que le *Chaitivel* est soutenu par un mouvement perpétuel. Dès le début elle nous raconte ce qui revient toujours sans jamais advenir. Le fou est, sous couvert d'anonymat, le Chaitivel/lai/remembrance/lecture. Un éclair, une plaie, un coup... ou un tournoi à l'issue mortelle-revivante.

D'un reste insignifiant, quatre vers (v. 19-22) de même que quatre chevaliers qui ne vont pas tarder à apparaître, Marie nous prévient qu'un certain événement déjà oï, et donc toujours déjà passé, est en train de se faire. La dame n'a encore qu'un pis-aller : « enurer, tenir chier, servir, mercier » ceux à qui elle ne peut (ne veut ?) pas donner son « amer/tuer ».

La même dame, la seule opposée à « tutes les dames d'une tere », pourra enfin, lors de la deuxième description, introduire les quatre chevaliers. (Si la dame est d'abord là pour présenter, sans encore le nommer, le Chaitivel, et si elle est encore là, une deuxième fois, pour annoncer les quatre, c'est que ce schéma vient doubler celui du prologue: Chaitivel, quatre dols ou plutôt: lai, Chaitivel, quatre dols. Car l'important, ce qui s'écrit, ici, c'est bien le lai et ce qui est déjà inscrit, c'est les quatre dans le Chaitivel. Dans l'épilogue Marie cite d'abord les quatre dols puis le Chaitivel, prenant son histoire à rebours, à retour. ***Mais ce lai n'est-il pas principalement un retour, un arrachement de ce retour ?***)

« En Bretaine ot quatre baruns
Mes jeo ne sai numer lur nuns
Ils n'aveient gueres d'eé
Mes mut erent de grant beauté
E chevalier pruz e vaillant
Large curteis e despendant » (v. 33-38)

C'est l'auteur cette fois qui avoue son impuissance, elle « ne sait numer lur nuns ». Quatre chevaliers sans indépendance, perdus dans le nombre, dans leur morcellement. Quatre objets qu'Elle tient (v. 71). Tétrade fondue avec la dame dans une même ambiguïté: amer/tuer, double par double. Et si Marie ne se souvient pas de leur nom, c'est parce qu'ils en sont dépourvus. Attachés à la dame qui les tient, ils aiment et en même temps se battent, s'affrontent, tirés et déchirés entre leur amour et leur haine:

« Pur li e pur s'amur aveir
I meteit chescuns sun poeir » (v. 43-44)

Les quatre chevaliers ne seraient encore que « l'infans », désarticulé, sans parole, sans nom, dépendant de la mère. « De gueres d'eé » résume Marie de France en les décrivant d'abord dans leurs lacunes: elle ne sait pas leur nom, ils ne sont pas vieux... et c'est à la fois ces négations, leur rapprochement (dans le texte matériellement) et le fait qu'ils soient quatre, c'est, en un mot ce ***manque*** (ou cette ***différence***) qui « servira » les quatre chevaliers. La dame aimant les objets d'amour impossible (amer/tuer) est ravie, enlevée par celui (ceux) qui se donne(nt) à elle (bien que donner soit ambigu, elle ne les « aura » jamais). Elle les aime pour ce manque (anonymat, très grande jeunesse, multi-

plicité) qu'elle ne trouve pas ailleurs. Elle les « tient » en leur faisant miroiter ce surplus amer/tuer qui leur permettrait d'échapper à leur désespoir... de lui échapper à elle.

« Mes mut erent de grant beauté
E chevalier pruz e vaillant
Large curteis e despendant » (v. 36-38)

Ils ne sont pas aimés pour ces nouveaux avantages, pour cette parfaite ressemblance avec les autres. Marie ajoute ces vers:

« Mut par esteient de grant pris » (v. 39)

Prisés par qui ? Non par la dame, mais par les chevaliers, les hommes, leurs semblables en beauté et bravoure. Les chevaliers apprécient les quatre pour ce qui est de l'ordre de la société. La dame les aime pour leur inachèvement. Et elle peut, heureuse, savourer la question qui reste sans réponse:

« En respit mist e en purpens
Pur saveir e pur demander
Li queils sereit mieuz a amer » (v. 50-52)

Et le Chaitivel ? Mais le Chaitivel « revient (ou vient) de loin ». Et pourtant il est déjà passé dans le prologue, sans son nom; plus tard dans l'image du fou que l'on sort de ses pensées. Chaitivel à qui, pour que le lai se fasse, l'on demande de régresser jusqu'à ce qu'il soit à nouveau quatre. Il se dévoile enfin dans le désir de la dame:

« Ne volt les treis perdre pur l'un »

La dame doit choisir entre les quatre, il faut qu'elle soit la moitié d'un couple « honorable », ou tout simplement possible, qu'elle choisisse l'amour possible. Mais elle ne veut pas de l'Un; elle retarde le moment où les quatre se sépareront (disparaîtront pour elle) en répétant sa question lancinante:

« Ne seit le queil deit plus preisier (v. 110)
Ne sai le queil jeo dei plus plaindre » (v. 157)

Le Chaitivel sera cet Un, malheureux, car la dame ne l'aimera jamais lui mais eux tous.

Le Chaitivel est « condamné » à faire corps avec le lai, non avec celle qu'il aimera. Mais avant que le pauvre chétif et la dame aient l'occasion de s'entretenir, les quatre ne doivent plus réclamer d'amour ou en réclamer (trop) l'un sans les autres. Et mourir de cette défaite.

La dame ne peut ni donner sa préférence, ni annihiler son surplus:

« Bel semblant feseit a chescun
Ses drueries lur donout
Ses messages lur enveiout
Li uns de l'autre le saveit
Mes despartir nuls nes poeit » (v. 56-60)

Son amour, elle le donne en pièces détachées, messages et drueries cependant qu'elle les étreint tous leur dispensant à chacun un verbe:

« enurer, tenir chier, servir, mercier »

Elle les étreint, les tient et les étouffe à la mesure de l'étouffement du récit qui n'avance plus. Les quatre et la dame sont dans l'impasse d'un amour impossible. Le temps se bloque. Le faire avancer ce serait alors accéder à un amour qui se donnerait dans sa totalité, qui ne serait plus la maigre aumône partagée entre quatre. Seule solution: se détacher de la dame. Mais dans un vers angoissant le narrateur dessine la dépendance des chevaliers:

« departir nuls ne poeit »

Partir, se détacher mais comment ? ce qui reviendrait à « pouvoir-désirer-aimer » toutes les femmes d'un pays plutôt qu'une seule, qu'une... Comment ne plus souffrir et vaincre les trois autres qui « le » prolongent. Comment mourir ou les faire mourir ? Comment voir les autres morts et se regarder détenir l'amour total ? Posséder ce amer/tuer.

En attendant, et comme pour annoncer l'émergence (et non point le triomphe) du Chaitivel, les amants offrent trois présents (un chevalier se démarque déjà)

« Anel u mance u gumfanun » (v. 69)

Et encore attachés à la dame-mère, ils signent-saignent de son nom:

« E chescuns escriot sun nun » (v. 70)

« Voleit chescuns estre primiers
De bien fere » (v. 64-65)

Lorsqu'un tournoi est annoncé, si les quatre chevaliers y participent avec enthousiasme c'est peut-être moins dans l'espoir d'être « primiers de bien fere » que dans celui de briser le temps qui vient de s'arrêter. Le tournoi est annoncé un peu après une Pâques, le temps se remet à tourner, et cette certaine Pâques symbolise la promesse d'une libération, de l'été, du mûrissement. Printemps où les fruits naissent. Eté où ils se cueillent.

La Pâques qui vient est aussi située dans le lai après le « tint ». Tenir statique qui s'oppose au mouvement de venir.

L'aventure, le temps et le lieu : Nantes ou plutôt l'extérieur de la ville :

« Li quatre dru furent armé
E eissirent de la cité. » (v. 85-86)

ont été définis, comme Marie l'annonçait déjà dans son prologue. Mais les quatre chevaliers ne sont pas encore nommés ni appelés. Aucun souvenir. Blottis dans leurs armures ils vont au tournoi :

« Tuit i sunt volentiers alé
Lunc tens aveint surjurné » (v. 80-81)

Les quatre sont longtemps restés prisonniers d'un regard. En sortant, ils veulent à la fois contempler et être vus par tous. C'est dans ce nouvel échange qu'ils évincent leur ancienne raison de vivre : la dame.

« Pur aquointier les quatre druz
Isunt d'autre pais venuz
E li Franceis e li Norman
E li Flemenc e li Breban
Li Buluneis, li Angevin
E cil ki pres furent veisin » (v. 75-80)

Les quatre font face à quatre autres (quatre vers : 77-80). Ils fondent leur altérité dans cette rencontre/reconnaissance :

« Cil defors les unt coneuz »

et s'affrontent à la mesure de leur haine trop longtemps réservée par cet

épuisant enfermement :

« Choisi chescuns sun cumpainun (v. 98)
Par tel hair s'entreferirent » (v. 99)

Avant le tournoi, la dame/mère représentait l'autre. Réceptacle où se réfugiait la tétrade. Quatre qui ne vivaient que pour et par elle :

« Tuit la teneint pur amie
Tuit portouent sa druerie »

« tuit » ou totalité respirant au diapason de la dame dans le plus parfait amour/attachement. Mais ce nouvel autre, prévoit le détachement de la mère, la dislocation de la tétrade, coagulée dans l'Un, sujet, Chaitivel. L'entrée dans la loi, la coutume-société, les autres pays ; dans l'épilogue le narrateur explique :

« Le Chaitivel ad nun en us » (v. 237)

Et si les trois ne sont pas encore morts et le quatrième pas encore blessé, le dénouement est prévu avant le combat :

« Al vespre del turneiment
s'entreferirent durement » (v. 83-84)

Pourquoi « al vespre » s'étonne Rychner (p. 274) puisque le tournoi commence plus tard (v. III « Li turneimenz cumença ») ? Les vers 83 et 84 pourraient avoir la même fonction que les vers 19-22. Fonction de reste. Ce qui signifie à retardement : « s'entreferirent durement » v. 84, prévoit le « Par tel hair s'entreferirent » v. 99. Même verbe, même enjeu : la mort. Dans le premier, une mort différée qui n'apparaît qu'au vers 121 :

« Kar li treis i furent ocis »

(Le Chaitivel par la mort des *trois* apparaît ici), dans le deuxième une escarmouche qui conduit l'autre à la mort immédiate ou du moins à une première chute :

« Par tel hair s'entreferirent
Que les quatre defors cheirent » (v. 99-100)

« Al vespre » c'est la fin de la journée, le soir, la mort ; mais c'est aussi la promesse d'un lendemain, jour, naissance. Moment du rêve, du sommeil duquel on se lève autre. Autre à avoir fréquenté un autre lieu, à s'être doublé avec ceux du « defors ».

Mais le Chaitivel n'est pas encore né (sa naissance est simplement prévue dans les vers 83-84). Les quatre du dehors sont d'abord tombés pendant que ceux du dedans restent auprès d'eux, commençant à se mêler :

« A la rescusse et grant medlee » (v. 105)

Escarmouche, reconnaissance, mêlée ou rien n'est encore décisif si ce n'est l'apparition d'un lieu inconnu jusque là : le dehors. Si ce n'est l'apparition d'autres gens venus d'ailleurs. Rien de vraiment changé, et la dame supervise toujours :

« La dame fu sur une tur
Bien choisi les suens et les lur
Ses druz i vit mut bien aidier
Ne seit le queil deit plus preisier » (v. 107-110)

Où la dame pourra-t-elle mieux dominer les siens qu'isolée sur une tour, et en même temps où peut-elle mieux convaincre les autres de son retranchement que sur cette tour ? Tour ou emblème de son monde clos face à celui qui s'étend dans la plaine au-dehors. Deux mondes où se trouvent les « suens » et les « lur ». Inéluctablement, entre ces deux espaces, la césure :

« Li turneimenz cumença »

A ce moment, sortis de la menace que laissait peser la dame : « Ne seit le queil deit plus preisier » (les chevaliers restaient déchirés par cette question sans réponse) les quatre peuvent combattre et promettre l'édification du sujet.

Encore un lieu « Devant la porte », celle que les quatre « druz » ne pourront plus franchir sinon morts, disparus. Porte devant laquelle ils se battront jusqu'à « l'avesprer » où ils tomberont. « L'avesprer » rappelant alors le « Al vespre del turneiment » où leur mort était différée, mise en suspens.

Dehors, les quatre avaient déjà fait un pas vers l'autonomie, du moins vers un lieu où ils ne souffriraient plus d'être les objets d'un amour impossible. Passer leur vie à souffrir comme le dira plus tard le Chaitivel :

« Tut le siecle unt usé
La grant peine k'il en suffreient
De l'amur qu'il vers vus aveient (v. 212-214)

En disparaissant dans le Chaitivel, ils détruisent momentanément le tiraillement de la dame :

« Ne volt les treis perdre pur l'un »

C'est donc le soir au moment de l'oubli qu'ils disparurent :

« Kar li trei i furent ocis
E li quarz nafrez e malmis
Par mi la quisse e einz el cors
Si que la lance paru fors » (v. 121-124)

Le Chaitivel devint sujet, le complexe de castration : « Par mi la quisse », s'opérant avant qu'il n'accède à la parole. La multiplicité se désagrège en une unité que la dame n'aime pas :

« En la cité les unt portez
A la dame kis ot amez » (v. 141-142)

Déjà son amour se conjugue au passé. Pendant que des cris s'élèvent, un vacarme assourdissant, l'apparition du monde, des « deus milliers », « la noise levat e li criz », les quatre chevaliers portent un nom :

« Quant el vient de paumeisun
Chescun regrette par sun nun » (v. 145-146)

Et pour la première fois (après un sommeil « Quant ele vient de paumeisun » ou « Al vespre ») la dame autre, elle aussi, se met à parler, changeant pour échanger sa parole, et regretter ceux qu'elle nomme(ra) les quatre dols.

Disparus le désir, l'amour, la question, la négation, l'impossibilité, l'ambiguïté ? Au contraire. C'est maintenant dans le souvenir que va s'installer la dame. Disant sa déception : « Nes voil tuz perdre pur l'un prendre », dans une négation têtue où elle ne veut pas reconnaître la perte qu'elle vient de subir, accéder à cet « Un » qui a des manques de partout, à commencer par l'amour de la dame qu'il n'aura jamais, à commencer par sa blessure, à commencer par

la perte de ses compagnons enfouis en son corps. Et la dame pose encore sa question qui n'appelle que le vide ou le Chaitivel: « Ne sei le queil jeo dei plus plaindre ».

Elle enterre « ses » morts et soigne le blessé. Mais le soigne en lui donnant des médecins, en allant le voir et lui parler, jamais en offrant son amour. Il guérit donc malgré lui (ou malgré elle) pendant que demeure entre eux une distance infranchissable et qu'en même temps tout sombre dans l'oubli:

« Ici finist rien i ad plus
Plus n'en oi ne plus n'en sai
Ne plus ne vus en cunterai » (v. 238-240).

Chaitivel ou quatre dols ? Ce n'est plus la question que se pose la dame mais un sujet d'entretien avec le Chaitivel. Lorsque ce dernier « un jur d'esté » se met à parler, il est aussitôt le lieu d'inconciliables luttes. Pourquoi ne pas nommer le lai *Chaitivel* propose-t-il tandis que la dame voudrait continuer à se définir par rapport à l'emprise qu'elle avait sur les quatre objets/dols. Or son écriture procède de la perte qu'elle vient de subir et de cette béance qui s'ouvre soudain en elle. Le lai est là pour combler ce vide, cette mort. Cette espèce de « colmatage » èlle le fait au nom du Chaitivel. Ainsi la parole de la dame double celle du « pauvre malheureux ». Elle lui donne ce surplus qu'il voulait posséder amer/tuer. Elle lui obéit quand il décide de se remémorer sa douleur et non celle de la dame, quand il décide d'être appelé « malheureux » et non pas « malheur ».

Et pourtant c'est la dame qui le façonne:

« Par fei, fet el, ceo m'est bel:
Or l'apelum le Chaitivel » (v. 229-230)

en lui refusant l'étreinte et en lui échangeant la mort/éternité contre le amer/tuer qui, dès qu'il le détient, le rend inapte à posséder la dame si ce n'est dans l'écrit. Mais déjà ils sont invisibles.

Michèle OUERD

LES MOYEN-AGE ROMANESQUES DU XXe SIÈCLE

Depuis quelques années, le Moyen-Age constitue pour l'histoire un objet privilégié d'études. Cette vague historique a visiblement porté la vague romanesque qui s'en est suivie. Les maisons d'édition rivalisent alors dans la production des « romans médiévaux », où le meilleur côtoie le pire, comme dans toute mode. A la faveur de cet engouement, des textes plus anciens refont surface: Zoë Oldenbourg fait sa réapparition en collection de poche, tandis que le succès populaire de *La Chambre des Dames* permet que *Très sage Héloïse* de Jeanne Bourin soit repris par son nouvel éditeur (1). De mois en mois, la vague de romans d'inspiration médiévale ne cesse de grossir. La bibliographie d'étude devant se limiter aux années 75-80, il ne sera donc question que de quelques textes, pris dans un ensemble de production proliférante, où la répétition est d'ailleurs souvent de mise.

Une première approche, à la surface des choses: la manière dont les textes sont présentés au public par les éditeurs, dans les résumés ou sur les 4èmes de couverture. Par exemple, *Le Maître de Hongrie* (2) est un « roman flamboyant de la fureur et de la passion » qui animent les personnages; de son côté, *La Tête du Dragon* (3) est un livre qui « brûle les mains »; quant au *Templier de Jérusalem* (4), il contient des « pages ardentes »; c'est finalement « tout le Moyen-Age fastueux et violent » (annonce pour *Le Lion des Pyrénées* (5) que les

1. La Table Ronde. Respectivement 1979 et 1981.
2. Marcel Jullian, La Table Ronde 1980, Livre de Poche 81.
3. Michel Peyramaure, dernier volume de la trilogie *La Passion Cathare*, Robert Laffont 1977-1978.
4. Barret/Gurgand, 1er volume de la trilogie *Les Tournois de Dieu*, Robert Laffont 1977, Livre de Poche 81.
5. Gaston et Myriam de Béarn, *Gaston Phébus*, Mengès 1978, Livre de Poche 1980.

éditeurs souhaitent donner à lire. Vision éditoriale très simple de cette période, très « hugolienne » dans ces images de paroxysme qui caractérisaient « le gothique flamboyant » des années 1830.

Les premiers grands signes médiévaux que l'histoire littéraire nous a légués demeurent en effet les diableries hallucinées par le Michelet de *La Sorcière*, ou la silhouette convulsive de Quasimodo qui traverse *Notre Dame de Paris*. Romanesques et historiques de tels signes ont constitué toute une imagerie médiévale pour des générations entières, et certains auteurs contemporains continuent d'y puiser. Dès les premières pages de *Gaston Phébus*, le décor est ainsi planté : même si nous sommes dans une nuit au « lumineux ciel d'hiver » du 31 décembre 1331, une forteresse féodale ne s'en dresse pas moins, animée de « lueurs et de reflets insolites ». Un peu plus loin, apparaîtra la silhouette d'un vieillard (qui) « contemple le firmament » : nous nous trouvons dans « l'antre du vieil ermite Bertrand de Saint-Waast », être inquiétant qui tient à la fois de Dieu et du Diable ; le lieu qu'il habite se signale par une « sinistre étrangeté », où grimoires et tête de mort tiennent le premier plan (6). Depuis Walter Scott, la tentation d'avoir recours à cette imagerie persiste et seuls les meilleurs romans peuvent y échapper. Un réel travail au XXème siècle se fait pour constituer de nouveaux signes de reconnaissance de la médiévalité, aussi bien dans le champ historique que dans le domaine romanesque.

A quelle histoire du Moyen-Age les auteurs font-ils appel ? A première vue, ils semblent privilégier, parmi les quelques dix siècles que l'histoire classiquement regroupe sous l'étiquette Moyen-Age, les tous derniers siècles de la période, à partir du XIIème siècle, plus souvent du XIIIème. Ce sont les derniers siècles que Régine Pernoud considère comme proprement médiévaux (7) ; ils sont secoués par de grands événements : croisades, guerres, épidémies, et de grands bouleversements religieux, politiques et économiques, en prélude à la « Renaissance ». Ils sont entre tous des siècles « spectaculaires », en apparence les plus chargés d'une histoire qui se prête à des développements romanesques. Les « romans médiévaux » les plus récents puisent donc dans ce réservoir d'images-forces, de temps marqués qui permettent de caractériser l'époque définie sans avoir forcément recours à des envolées de corbeaux croassant autour des potences. L'histoire est considérée comme une suite de moments paroxystiques qui fonctionnent comme signes médiévaux majeurs, cette parti-

6. *Gaston Phébus*, pp. 25 et 29.
7. *In Pour en finir avec le Moyen-Age*, Point-Seuil, 1977, page 135.

cularité se retrouve dans la plupart des textes étudiés. A la frontière entre roman et histoire, le roman médiévale se présente avec diverses annexes: cartes géographiques, chronologies, notices biographiques de personnages célèbres, ou du moins « réels » qui enracinent la fiction dans une « vérité » historique où le public est assuré de contenter sa soif d'informations. A l'intérieur même du récit, d'autres signes historiques sont répartis, rappellant sans cesse qu'il s'agit bien du Moyen-Age et non d'une autre époque. A cet égard les premiers chapitres du *Templier de Jérusalem* sont remarquables:

I La Palestine des Croisades; des Francs torturent des Sarrasins.
II Préparation d'une scène d'adoubement dans les Cévennes.
III Réplique musulmane à la torture décrite en I.
IV La cérémonie d'adoubement – présence des Templiers – une « sorcière » est brûlée vive.
V Histoire de Baudoin IV, l'un des rois de Palestine.
VI Voyage du jeune chevalier, Guilhem d'Encausse vers Paris.
VII Il visite le chantier de Notre-Dame de Paris, et rencontre son constructeur, l'évêque Maurice de Sully.

Tout est prétexte dans ce récit à ce que le héros « aille à la rencontre » de l'histoire; c'est son frère que les Sarrasins tuent en représailles (III); c'est lui qui est à la tête de l'expédition contre la « sorcière », son père étant mort sous le coup d'un « mauvais sort ». Son voyage vers Paris suscite quelques lignes d'une rapide synthèse qui décrit les principales transformations culturelles, ayant marqué le passage du XIIème au XIIIème siècle:

« Plus ils avançaient vers le nord et plus ils se sentaient étrangers. Les coutumes, la forme des maisons et même la couleur du ciel changeaient d'un horizon à l'autre. Ici, la terre grasse et profonde donnait en moisson jusqu'à six fois la semence, là de lourds chevaux de trait remplaçaient au labour des attelages de bœufs. Partout on défrichait. Partout on modifiait les plans des églises et des abbayes: l'homme ne devait plus, expliquaient ceux qui savaient, courber le front dans l'obscurité des chapelles, mais faire monter sa prière vers la lumière de Dieu; et la lumière, c'était l'ogive. Guilhem ne se lassait pas de questionner et d'apprendre. » (p. 72.3.)

Rattrapé in extrémis dans la fiction, le héros se trouve promu au rang de spectateur privilégié des grands événements de son temps, bien que le propos didactique de ce passage dépasse visiblement la perception du personnage. L'histoire est vue, interprétée et rendue signifiante depuis le XXème siècle, où le mouvement synthétique prévaut souvent sur le détail romanesque. C'est pourquoi bien des romans médiévaux se présentent sous forme de trilogie:

ils offrent une somme, un panorama exhaustif des vicissitudes d'un siècle, à travers plusieurs générations; ils reprennent en cela la recette éprouvée de la saga familiale dont aucun personnage ne saurait échapper au destin historique qui caractérise leur région et leur temps; le Moyen-Age est suffisamment vaste pour que la production de telles trilogies soit florissante. Mais si tous les signes historiques, dont le roman est composé, tombent, que reste-t-il du roman médiéval ? Ne peut-il être que de l'histoire, et de plus une histoire paroxystique ?

En prenant des exemples qui s'écartent de la norme médiévale telle qu'elle est apparue, on peut essayer de déterminer en quoi le roman médiéval est spécifique, et par quoi il l'est. D'abord *La Chambre des Dames*: d'emblée, Jeanne Bourin a voulu se démarquer de la norme médiévale en vigueur, pourfendant la tradition hugolienne aussi bien que celle du roman historique; selon une interview publiée à la suite d'une des éditions de son « best-seller », le projet de J. Bourin était d'écrire un « roman RÉALISTE, où les moindres détails de la vie de tous les jours seraient mêlés à une intrigue purement romanesque » (8). Effectivement, *La Chambre des Dames* n'est pas un recueil de hauts faits mais une suite de faits-divers: viol d'une fille de Mathilde Brunel, l'héroïne; impuissance de son mari, adultère d'une autre fille. Pas de grands personnages historiques ou de valeureux chevaliers, mais des Goliards qui ressemblent fort à des loubards de banlieue, un Rutebœuf à la mode hippie, et un troubadour du Roy, évidemment trop délicat – efféminé ? – pour satisfaire les appétits sensuels de sa femme. Le tout situé dans une ambiance médiévale restituée avec un constant souci du détail pittoresque; à tel point que chaque centimètre carré de page s'en trouve saturé.

Les lecteurs trouvent en effet une mine d'informations sur la vie quotidienne d'une certaine catégorie de la population du XIIème siècle (en l'occurrence une riche famille d'orfèvres de Paris), mais est-ce cela qu'ils vont retenir ? Ou ce qui les retient ne serait-il pas plutôt certaines scènes caractéristiques de tout roman sentimental de notre siècle, qui mettent aux prises « des gens comme nous »... Les ingrédients constitutifs du roman n'ont rien de particulièrement médiévaux, ni les intrigues amoureuses, ni les joies et les peines du mariage, ni les maladies et les chagrins. Certains lecteurs ne s'y sont pas trompés qui, de l'aveu même de J. Bourin, ont puisé dans *La Chambre des Dames* des remèdes à leurs déboires conjugaux, ou l'amélioration de leurs troubles psy-

8) « Entretien avec Jérôme Le Thor », *in* édition de la *Chambre des Dames* faite par le Cercle du Nouveau Livre, 1979.

chiques... (8). La famille du XIIème siècle chère à J. Bourin porte accessoirement les vêtements de son temps. Un ensemble – exact – de signes du quotidien médiéval donne-t-il automatiquement une vraisemblable vision d'ensemble du Moyen Age ? La vie des individus se déroule indépendamment des événements historiques; ces personnages an-historiques s'offrent en miroir au-delà des siècles... A quoi peut donc bien servir de choisir le Moyen-Age plus particulièrement ? Régine Pernoud dans sa préface n'hésite pas à écrire que ce « roman procure au médiéviste un bonheur rare: celui de présenter des images du Moyen-Age qui rompent tout à fait avec le Moyen-Age des romanciers (sans parler de celui des journalistes) ». Mais est-ce en médiévistes que les lecteurs ont accueilli le livre ?...

Autre auteur, autre tentative; dans son *Maître de Hongrie*, Marcel Jullian utilise un signe médiéval majeur: la langue. Plutôt que de parsemer le texte ou les dialogues de quelques mots ou répliques du genre « Bienvenue, messire, en notre castel », M. Jullian a reconstitué un langage entier, alliant la précision des termes et la clarté de l'ensemble:

« Oncques je n'avais ouï un tel discours. Pas une fois, le bancroche était hors ses états. Le dos tourné à la foule pérégrine qui coulait comme lave vers Verdun, il entreprit de conter l'histoire des Juifs et le récit de leur malfaisance. » (p. 46-47.)

Ce passage signale une autre originalité du récit, l'emploi de la première personne; nous sommes lecteurs d'une parole « en direct » du Moyen-Age, avec ce que cela peut comporter de partial dans la vision, mais aussi d'intime; si la tentative d'autobiographie ne permet pas d'élaborer, depuis le XXème siècle, une synthèse de l'époque choisie, elle donne une description de l'univers mental d'un individu. Par exemple, on sait qu'à certaines périodes du Moyen-Age, des foules entières étaient sur les routes, soit en pélerinage, soit en croisade, soit encore en exode. Vu par le personnage du récit, cet aspect médiéval est ainsi transcrit:

« Je vais. En ces temps maudits, celui qui demeure, consent. Si nous ne bougeons pas, nous autres, les petits, les humbles, nous qui avons des mains à outil, nous finirons dociles comme des clercs. L'époque nous jette sur les chemins. Je vais. » (p. 13.)

Au-delà de l'authentique, la représentation devient de ce fait *vraisemblable*, et c'est, il me semble, ce qui en fait son prix. Toutes proportions gardées, un tel roman me paraît offrir un contrepoint romanesque réel aux travaux qui se réclament de l'histoire des mentalités: l'entreprise de Marcel Jullian est loin d'être sans rapports avec celle que Carlo Ginzburg dans *Le Fromage et les Vers*

a menée, en écrivant la chronique d'un meunier du XVIe siècle. Il ne s'agit pas moins que d'une *réflexion* sur la réalité médiévale, tout aussi importante, sinon plus, que la simple narration de la réalité telle que les romans historiques prétendent la mener.

C'est cette réflexion qui prime également dans tous les romans de Zoë Oldenbourg, ayant pour cadre historique le Moyen-Age. Dans ces textes, dont *La Pierre Angulaire*, et surtout *Les Brûlés* (9), les signes médiévaux, soit d'histoire soit du quotidien, sont rares. Pour *Les Brûlés*, un seul personnage historique: Bernard de Simorre, évêque cathare de Carcassonne; un seul repère chronologique, la destruction de Montségur en 1244. Quant aux signes du quotidien, ils sont bien plus suggérés que décrits. Retirés tous ces signes, il reste une histoire singulière, dont la force ne doit qu'à l'imagination et au projet d'écriture de l'auteur. Dans son avertissement aux lecteurs de *La Joie des Pauvres*, Z. Oldenbourg insiste particulièrement sur cette question:

« Un roman est une image de la condition humaine. Qu'on nomme celui-ci hallucination, rêve, épopée, cri ou interrogation, pourvu qu'on oublie qu'il s'agit d'un ouvrage historique.

Du reste que les amateurs d'histoire se rassurent, les faits décrits dans ce roman sont vrais. » (10).

Dès cette mise au point de 1970, l'auteur pose le problème de la manière dont les documents d'époque sont utilisés, mis en œuvre dans la fiction. De la manière de Jeanne Bourin à celle de M. Jullian et de Z. Oldenbourg, le lecteur peut faire son choix et décider pour lui si l'une ou l'autre des options sert au mieux l'appréhension du monde médiéval. Et au-delà, c'est toute la perception de l'histoire qui est en question, le statut qu'elle occupe au sein des valeurs romanesques. Dans un texte autobiographique, Z. Oldenbourg précise: « J'aime le fait historique pour sa beauté propre, en dehors de toute référence au présent. » (11). On a vu avec *La Chambre des Dames* que certaines valeurs romanesques du XXème siècle débordaient largement le propos historique...

Une question se pose alors: à quoi peuvent bien « servir » toutes ces images médiévales sur l'écran du XXème siècle ? A ce stade de réflexion on ne peut hasarder que quelques hypothèses, puisqu'il s'agit de confronter les valeurs médiévales que l'on perçoit dans les textes, à certaines valeurs du temps présent, ou plutôt « de l'air » du temps présent...

9. Respectivement 1953 et 1970, Gallimard; Folio 80 et 75.
10. Gallimard, 1970.
11. *Visages d'un autoportrait*, Gallimard, 1977, p. 11.

Un premier axe : les rapports que le singulier nourrit avec le collectif ; au Moyen-Age, croisades, mouvements de foule, élans religieux font que la réflexion individuelle ne se développe pas hors de courants très précis. Tout héros romanesque, aussi individualisé soit-il, est pris à l'époque médiévale dans un ensemble qui l'empêche d'avoir un statut de « héros solitaire », ou d'individu séparé, tel que l'offrent bien des textes contemporains. Thème du XXème siècle, hantise plutôt : l'individualisme, « forcené » dit-on, tant sur le plan privé que social. L'époque médiévale semble ainsi le seul lieu dans le temps où la nostalgie d'une collectivité peut s'ancrer, car c'est la dernière époque où cette collectivité est soudée par des croyances, des idées-force encore non contestées ; hérétiques et marginales même, elles offrent un sens à la vie, au destin individuel...

D'autre part, la vie médiévale est perçue comme une suite d'actions où aimer, respirer, manger, vivre et mourir procèdent du seul mouvement élémentaire de l'existence. Penser est un prélude à l'agir, à quoi tend le personnage romanesque : il est uniquement question de savoir pour lui à quoi il peut *s'engager*. Le Moyen-Age ne semble alors pas être l'âge des « états d'âme ». C'est en ce sens que le roman de J. Bourin peut offrir aux lecteurs un miroir de leurs propres agitations psychologiques, tout en étant anachronique par rapport aux personnages médiévaux eux-mêmes. Un second axe : le thème de la mobilité. Les romans médiévaux présentent tous plus ou moins un récit de voyage, l'aventure d'un immense déplacement soit à l'intérieur du pays choisi, soit d'une contrée à une autre, et d'un horizon à un autre. Frontières perméables, routes dangereuses mais propices au dépassement de soi-même, confrontation, voire guerrière, de diverses civilisations : le roman médiéval donne une image des voyages qui n'étaient pas encore des *transports*. Toute une vie pouvait se passer en « pérégrination », et du moins tout un chacun pouvait se targuer de découvrir un espace, des paysages, des coutumes inconnues ou au moins différentes. Et cela semble d'autant plus extraordinaire pour un lecteur actuel que cette découverte a pour cadre privilégié le simple bassin méditerranéen.

A ces voyages terrestres correspondent les voyages spirituels. Au sens actuel de l'éphémère – cf. les romans sur la vieillesse difficile, et la peur de la mort comme fin dernière – s'oppose le sens médiéval de l'éternité : les rapports au corps humain et à ses limites se vivent donc dans une perspective devenue étrangère aux mentalités actuelles. Comment imaginer qu'un voyage comme celui qu'effectue Ansiau (*La Pierre Angulaire*) de France en Palestine, alors qu'il est vieux, malade et quasi-aveugle, ait lieu hors du cadre conceptuel médiéval ?

Pour les écrivains du XIXème siècle le Moyen-Age était l'époque privilégiée qui leur permettait de donner une vision ramassée, singulière, totale d'un monde où ils allaient chercher des origines pour la France, des sources de réflexion pour la culture de leur temps et de grandioses cauchemars pour leurs proses. On ne peut plus prétendre chercher des modèles, mais on peut encore y concrétiser des nostalgies ; les moyens âges historiques se sont présentés comme plus accessibles qu'auparavant, avec beaucoup moins de vides où le roman pourrait s'insérer. D'où la fréquente nécessité pour l'auteur qui veut « faire » du roman médiéval d'avoir recours aux documents authentiques, et certifiés par un chercheur (cf. R. Pernoud pour J. Bourin, ou A. Vallée pour M. Jullian...). Néanmoins ces documents qui décrivent, mais ne racontent pas, permettent bien des interprétations. Depuis un XXème siècle au présent difficile et à l'avenir incertain, le Moyen-Age apparaît peut-être comme l'unique et ultime âge de tous les possibles...

Orlando DE RUDDER

POUR UNE HISTOIRE DE LA LECTURE

Les difficultés que rencontre le néophyte confronté aux textes médiévaux ne proviennent pas toutes de la langue. Certaines peuvent être dues à nos habitudes modernes de lecture. A l'intérieur de l'histoire des idées, il faut peut-être réserver une place à ce mode spécifique d'intellection.

La lecture silencieuse, celle que nous pratiquons est, nous le savons, relativement récente. Dans l'Antiquité, au Moyen Age, la lecture se faisait à haute voix. La preuve en est l'étonnement des contemporains d'Apollonius de Thyane, celui d'Augustin devant Ambroise, lorsqu'ils constatèrent que ces deux personnages hors pair ne prononcent pas ce qu'ils lisent. C'est parce que quelques lecteurs silencieux sont signalés comme des phénomènes que nous savons qu'on lisait à haute voix.

Cette voix s'éteignit progressivement et se tut autour de la Renaissance. Cette époque fut aussi celle d'un changement de statut du texte et de son industrialisation. Mc Luhan oppose l'homme typographique à celui d'une culture orale et voit dans la schizophrénie qui caractériserait notre temps une conséquence de l'abandon d'une lecture mettant en œuvre plusieurs sens au profit d'une primauté d'un seul, la vue.

Dès lors, la lecture se révèle comme l'objet d'une évolution historique dont il faut tenir compte. Nous ne lisons plus comme on lisait au Moyen Age et l'opposition, qui peut paraître triviale entre la lecture silencieuse et la lecture à haute voix contient l'histoire même de nos modes d'appréhension des textes, c'est à dire, notre culture.

De plus, depuis les travaux d'Emile Javal sur la physiologie de la lecture, se sont développées des techniques de « lecture rapide » qui, à notre sens, deviendront vite indispensables au chercheur et devraient être enseignées dans les classes secondaires, à condition de n'être point la seule lecture possible.

Lire à haute voix, aujourd'hui, à l'école primaire est un signe reconnu de retard scolaire. La prononciation, même infime du texte lu, ou subvocalisation, est un obstacle à une bonne lecture et empêche de dépasser le seuil fatidique des quinze mille mots à l'heure du « bon lecteur ».

On peut le regretter, mais la lecture contemporaine s'oriente vers la rapidité et l'information, quand elle existe, car on lit de moins en moins, et la culture du lycéen actuel provient plus de la télévision ou de la bande dessinée que du livre « classique », au grand dam des enseignants. La lettre et l'esprit se consomment, mais ne se savourent plus. L'information prend le pas sur la communion.

La lecture médiévale est tout autre, particulièrement la lecture monastique dont nous voulons traiter ici (celle de l'école, autour du XIIIème siècle marquera une certaine évolution et sera différente de celle des moines). Dans leur livre *Lecture rapide*, Richaudeau, Gauquelin et Gauquelin n'ont pas assez de mots pour mépriser la lecture « malaisée » du Moyen Age, en l'opposant à leur méthode. Les gens talentueux se trompent parfois.

Pour eux, une lecture dont la vitesse est égale à celle de la transmission orale semble tout à fait ridicule. Le problème est celui de la fin et de la manière: la lecture médiévale n'avait pas le même but que la nôtre. Elle n'était point malaisée, mais lente: elle dura plus d'un millénaire...

Mais le temps n'est pas tout; la lecture médiévale s'inscrivait dans un espace fort étranger au nôtre. D'abord il faut rappeler ce que la pensée médiévale avait de spacial. Les arts de la mémoire, qu'étudia naguère Frances Yates malgré une éclipse possible au IXème siècle (Alcuin semble les ignorer, mais point Loup de Ferrière) avaient une grande importance et se fondaient sur la localisation, sur des « lieux de mémoire », église, palais, théâtre, dans lesquels on plaçait, en imagination, ce dont on devait se souvenir. Ainsi, L'enfer de la *Divine Comédie* est peut-être un « locus memorandum ». Le texte était peut-être aussi une « mémoire de papier », comme celle de Commynes, ou plutôt, de parchemin. C'est à dire que l'intellect jouissait d'une relative liberté quant à l'organisation de l'espace. De même, la page écrite du codex ne portait pas, ou portait peu de signes obligeant la lecture à s'orienter de telle ou telle façon. La ponctuation était rare et le lecteur devait « lire sans se presser en séparant », lire « intelligemment » en distinguant ce qui est interrogatif de ce qui ne l'est pas, selon la *Règle du Maître* (VIe siècle). Toute lecture se construisait donc suivant le temps et l'espace du lecteur, avec l'aide des conseils du maître. La règle de lecture était extérieure au texte. Un texte actuel, manuscrit, dactylographié, typographié, porte en lui-même son « mode d'emploi », sa règle et sa contrainte.

Ceci est lourd de conséquence. En effectuant des recherches en vue d'une « histoire de la lecture » dont le présent article est une présentation, nous ne nous doutions pas que nous découvrions un fait surprenant : il ne pouvait pas y avoir de dyslexie au Moyen Age.

En effet, selon Suzanne Borel-Maisonny, qui fonda l'orthophonie, les dyslexie proviennent, d'une part de « troubles du rythme et du nombre », par ailleurs, les méthodes de « lecture rapide » proposent des exercices en cadence, rythmés par la sécheresse du métronome aux claquements duquel on doit faire correspondre les points de fixation du regard. Or « la stalle de lecture du moine du Moyen Age était en réalité un cabinet de chant » (Mc Luhan). Le temps, son découpage en fractions rythmiques détermine hautement notre façon de lire. Ce rythme, est pour nous, celui du regard et dépend de l'habileté des muscles qui commandent les mouvements de nos yeux. Mais nous nous souviendrons toujours des rythmes et des mélodies d'autrefois, de notre enfance, comme celui de la morne scansion des tables de multiplication. Certaines cadences fondent la pédagogie de la lecture, comme celle de la mémoire. Lorsque Notker invente ou divulgue la séquence, après que son maître Yson lui avait dit : « il faut qu'à chaque mouvement mélodique corresponde une syllabe », il s'applique à bien respecter les accents de la prosodie latine, ceux de la lecture. Les signes qui seront utilisés pour noter la musique, seront au départ les mêmes que ceux qui indiquaient le rythme de récitation des prières, indiquant l'endroit où il faut élever ou abaisser la voix. La ponctuation médiévale, quand elle existe, a une fonction rythmique ou pausale.

Au temps segmenté du rythme se superpose celui, continu, de la durée. L'adéquation du temps et du rythme de la parole à celui du regard éloigne une des causes de la dyslexie. La libre organisation de l'espace en éloigne une autre : toujours selon Mme Borel-Maisonny, un repérage malaisé de la disposition des choses, une orientation difficile sont aussi à l'origine de la dyslexie. Lire suppose un espace ordonné ; un axe vertical, un axe horizontal. Dans nos contrées, lire s'effectue de gauche à droite, de haut en bas. Mais, cet espace s'est modifié au cour des âges, non pas dans ces directions, mais dans une organisation progressive de l'horizontalité.

L'espace et le temps, comme la voix faisaient donc partie de la lecture, mais aussi de l'écriture : « Que l'écriture ait été considérée comme un apprentissage de la parole permet de comprendre pourquoi on entrait si jeune à l'Université au Moyen Age » (Hajnal). L'espace du scriptorium vibrait autant de la voix de celui qui dictait que de celle du scribe, dans la galerie ouverte à tous les vents de Saint Martin de Tournay, ou appuyé sur l'un des sept pupitres de Saint Gall...

La lecture médiévale envisage son aire d'une façon différente de la nôtre. Le lecteur de textes médiévaux est aujourd'hui confronté, s'il n'a pas directement recours aux manuscrits, à une sorte de « monstre nécessaire » : devant lui s'étale un ensemble de graphies anciennes épicées d'une ponctuation moderne. De plus, il lit dans le silence ce qui doit résonner, un peu comme s'il scrutait à la loupe le sillon d'un disque, au lieu de le faire tourner sur un électrophone. Il serait évidemment absurde de croire qu'on peut lire les textes anciens comme on les lisait de leur temps. Malgré tout, il y a peut-être une sorte de contresens à organiser comme nôtre un espace, un temps qui nous sont étrangers. Mais le problème est insoluble.

La relative liberté quant à l'organisation spatio-temporelle de la lecture a peut-être une part dans l'apparition de certains phénomènes qui nous surprennent, lorsqu'on lit ces lectures particulières que sont les commentaires et les exégèses médiévaux.

Ce qu'on lut, au Moyen Age, du moins, avant le XIIème siècle était rarement nouveau. Un calame neuf traitait presque toujours de choses anciennes tandis que la culture gardait un aspect conservateur. On se méfiait de la nouveauté et la pensée scolastique, avec sa physique, sa logique, choqua les esprits nourris de culture patristique. Aristote est à l'origine de la culture médiévale, tandis que l'aspect profondément sensuel et sensoriel de la lecture témoigne de l'influence platonicienne : il n'y a de connaissance que par les sens. En pastichant Heidegger, nous pouvons dire que notre lecture actuelle est « calculante » et s'oppose à une lecture ancienne qui serait « méditante », mais méfions-nous de l'analogie, laquelle pourtant est un élément constitutif de ce que nous étudions ici.

Augustin fonde la pensée médiévale. Passerelle entre la philosophie gréco-latine et la pensée chrétienne, il usa d'une fort belle analogie pour justifier qu'on usât d'une littérature païenne. Certains pères de l'église rejetèrent tout bonnement l'héritage hellénique. Augustin résout le problème ainsi : Les Hébreux, avant de quitter l'Egypte volèrent des objets d'or et d'argent aux Egyptiens, sur l'ordre même de Dieu (Ex. XI, 2 ; XII, 35). Ainsi doit faire le chrétien : prendre au païen ce qui peut être utile à l'édification de la Cité de Dieu. Ainsi fait Augustin qui, par cette image biblique de son *De doctrina christiana* justifie toute la culture médiévale.

Fabuleux lecteur, il trouve dans Plotin et Porphyre, rien de moins que la Genèse : « il me tomba entre les mains quelques livres des philosophes platoniciens (...) dans lesquels je lus, non pas dans les mêmes termes, mais dans le même sens (...) que le Verbe était dès le commencement, que le Verbe était en Dieu, que le Verbe était Dieu ». Oui, c'est à partir de ce type de

lecture, fort surprenant pour nous, que s'organise la culture d'un millénaire. Cette lecture libre a cependant ses normes: Bède le vénérable indiqua comment on doit lire, organisant l'exégèse en ce qu'on peut appeler différents « niveaux de lecture ». Isidore de Séville, avec une faconde qui peut évoquer celle d'un J.-P. Brisset voyage dans le cœur des mots, au fin fond des rapports ténus du son et du sens, faisant étymologiquement de l'étymologie en recherchant le « vrai sens » (etumos logos) des mots, non point comme Bloch et von Wartburg, bien entendu, mais dans une perspective autre: celle d'une vérité chrétienne, d'une phonétique de la Révélation, d'une sémantique du Message...

Dès lors, la lecture procède d'une pensée foisonnante et de l'imagination de ces vénérables pères fondateurs. La lecture médiévale, faite pour le commentaire aura ses règles qui n'excluront pas ce qui nous apparaît comme une intense fantaisie. C'est ce que constate Jacques Le Goff: « Il reste surtout que la double nécessité (...) d'utiliser l'irremplaçable outillage intellectuel du monde gréco-romain et de le couler dans des moules chrétiens a favorisé, sinon créé des habitudes intellectuelles très fâcheuses: déformation systématique de la pensée des auteurs, l'anachronisme perpétuel, la pensée par citations détachées de leur contexte (...) Saint Thomas d'Aquin, encore au XIIIème siècle dira: « ce qu'ont voulu dire les auteurs importe peu, l'essentiel étant ce qu'ils ont dit qu'on peut utiliser à sa guise ».

Certes, l'indignation de Jacques le Goff est justifiée; un tel usage des textes serait aujourd'hui scandaleux. Mais sommes-nous bien sûrs de ne jamais transformer ce que nous lisons, sans même nous en rendre compte, avec la plus scrupuleuse bonne foi ? La lecture médiévale avait un but qui n'est plus le nôtre, peu importaient les moyens d'y parvenir: il fallait découvrir en quoi Ovide était chrétien, et retrouver dans Boèce l'Aristote fragmentaire d'avant le XIIème siècle.

La lecture monastique ne fut peut-être qu'une éternelle relecture, un radotage sublime d'un temps se sentant vieux, se revivant sans cesse avant que de s'éteindre... il y eut une écriture médiévale qui ne fut que réécriture, le commentaire, certes, mais aussi ce que faute de mieux nous appellerons création littéraire: ainsi, Hrostvita imite-t-elle Terence, mais c'est pour que les nonnes n'aillent point lire les obscénités païennes du vrai Terence. On écrit, on réécrit, mais c'est encore lire. La grammaire sert de science divinatoire, il faut que Lucrèce soit chrétien, aussi crée-t-on une grammaire du sens, une grammaire profonde. La grammaire est en « odeur de sainteté », aussi affirme-t-on que la *Règle de Saint Benoît* est « parfumée de grammaire »... Smaragde scrute cette règle, la décrypte, la « décline, en justifie les graphies, donne la nature

des mots, leurs fonctions, selon les prescriptions du grand Capitulaire de 817. Lire a un sens.

Le commentaire, lecture à lire, malgré ses méthodes qui nous laissent rêveurs, ne pose pas un écran entre le texte et le lecteur. Au rebours, l'« accessus ad auctores » prend le néophyte par la main, lui explique comment lire, le dirige vers l'exégèse « littérale à l'excès et mystique » qui donne un sens au paganisme. Le païen est alors comme Denis l'Aéropagyte qui élevait des autels au « Dieu inconnu », avant de le connaître et d'arpenter pour lui la colline de Montmartre afin de mourir pour sa foi... Lire est un cheminement, une démarche qui conduit à Dieu.

Ce désir de Dieu, cette volonté de transparence, de vision par la lettre au delà de la lettre contient tout l'amour du moine, son désir, et même sa gourmandise : on dévore le livre, on le digère, on le rumine – et c'est bien ce que fit Jean – malgré l'existence d'une lecture silencieuse attestée par Benoît et Augustin, comme en témoignent les expressions ***legere sibi*** ou ***legere in silencio***. Car, sans nul doute, la *clara lectio*, sensuelle, gustative, « cum palatum cordis » (Jean de Fécamp) est la vraie lecture, celle qui résonne, celle du texte mille fois lu, su par cœur, relu encore dans la mémoire, psalmodié, méditante, avec répétition réitérée des mots jusqu'à la perte de leur sens manifeste... dès lors, la méditation, la rumination font apparaître ou font naître de nouveaux sens, allégoriques, métaphoriques, analogiques, provenant de l'association libre des mots et des idées... il est une musique qui est dans la lettre mais qui n'est pas de la lettre, comme il y a, au delà de la chair, de l'ineffable...

Mais la chair n'est pas si faible, elle résiste. Le plaisir sensuel de la lecture, le désir transparaît et peut se révéler d'une façon quasiment profane. Lire, c'est communier, communiquer. La lecture doit donc être sonore, tandis qu'une certaine suspicion regarde la lecture silencieuse : « En lisant ses yeux couraient sur les pages dont son esprit perçait le sens ; sa voix et sa langue se reposaient (...) peut-être évitait-il une lecture à haute voix de peur d'être surpris par un auditeur attentif en quelque passage obscur qui le contraignît à dépenser en éclaircissements ou en dispute le temps destiné aux ouvrages qu'il se proposait de lire (...) Quelle que fut l'intention de cette habitude, elle ne pouvait être que bonne chez un tel homme. » (Saint Augustin, Confessions V, 3).

Ambroise, le musicien, surprend Augustin par son silence. Bien des choses de la lecture nous sont révélées par ce fragment des *Confessions* ; l'esprit d'Ambroise perce le sens ; c'est bien du sens qu'il s'agit. Il n'est point fait référence à quelque méditation qui pourrait alors n'être que seconde : Ambroise ne savoure pas, dans un premier temps, les sonorités, la puissance évocatrice des mots. De plus, il se repose. Une fatigue, pour Ambroise, serait d'expli-

citer ou de discuter. Sa lecture est volontairement coupée du monde, délibérément solitaire. Elle est presque suspecte: pourquoi Augustin tient-il donc à nous rassurer sur les intentions d'Ambroise ? Chez un autre, une telle lecture serait-elle coupable ? Cette lecture silencieuse est, par ailleurs, placée dans le régime du nocturne:

« Après la sixième heure, ayant quitté la table, qu'ils (les moines) reposent sur leurs lits dans le silence absolu et si quelqu'un désire lire seul qu'il lise de manière à ne pas importuner les autres. », *Règle de Saint Benoît.*

La lecture silencieuse, pour être licite, a besoin de circonstances particulières, ou d'être pratiquée par un saint homme pour des raisons tout à fait précises. La nature orale de la lecture transparaît dans diverses explications dont l'insistance est, sans doute significative. Une histoire de la lecture va de la parole au silence, et selon Mac Luhan de la synesthésie à la schizophrénie. Quel serait donc aujourd'hui l'équivalent d'une conduite étrange telle que lire en silence ? Peut-être son opposé, à savoir, parler tout seul, ou parler à un interlocuteur imaginaire. En ce cas, les énoncés ne manquent point de clarté:

« L'expectoration d'une parole soulage (...) Quiconque a vécu solitaire sait à quel point le monologue est dans la nature. La parole intérieure démange. (...) Parler tout seul et tout haut fait l'effet d'un dialogue avec le Dieu qu'on a en soi. C'était, on ne l'ignore pas, l'habitude de Socrate. Il se pérorait (...) il avait cette faculté hermaphrodite d'être son propre auditoire. », Victor Hugo, *L'homme qui rit*, ch. I.

On ne saurait être plus clair. Hugo résume certains aspects de la solitude et sait fort bien que Socrate avait au moins deux habitudes. Quand quelque chose qui se rapporte à la parole devient déviant, certains énoncés, certains discours apparaissent. La parole solitaire que nous ressentons comme... « curieuse » peut ressembler à la lecture solitaire qu'il faut justifier par la sainteté de son adepte ou la nécessité de ne point déranger son voisin. D'ailleurs, pour ce qui est de la parole, elle peut, métaphoriquement s'apparenter à la semence: on trouve diverses occurrences de cette comparaison. Le prologue des fabliaux peut aussi apporter un aspect « économique » à la parole:

« Parole qui n'est entendue
Sachiez enfin qu'elle est perdue »
(Eustache d'Amiens Du Bouchier d'Abevile).

Ainsi il ne faut point perdre la parole. La parole engendre, la parole est semence, la parole est précieuse... Le péché d'Onan n'est pas tant d'éprouver un plaisir solitaire que de perdre sa semence, et s'il la perd, c'est pour que la veuve de son frère qu'il a, selon la loi, épousée, n'engendre point de fils qui ne portent pas, selon l'usage, le nom d'Onan. Dieu, bien sûr, frappe Onan,

qui meurt :, le délit d'Onan est économique et les commentateurs qui rapprochent cet épisode de la Genèse (Gen. XXX) de la parabole des talents l'ont bien compris ; il ne faut pas perdre ce qui doit être répandu de telle sorte qu'une production s'ensuive... Ainsi, dans la lecture, l'oreille du passant peut saisir ce qui est *dit*, et en tirer profit.

En fait, la lecture silencieuse, solitaire coupe le lecteur du monde, interdit la communication, fût-elle fortuite, involontaire. Elle fait, de plus, apparaître une individualité close, une « privacy », une intériorité, que le Moyen Age a peine à concevoir... Elle annonce la schizophrénie que Mac Luhan percevait déjà dans le passage d'une culture orale à un monde alphabétisé. L'aspect personnel, intime de la communication, à partir de l'imprimerie est souligné par Mac Luhan, qui prend pour exemple l'apparition du sonnet, genre intimiste s'il en fut, permettant à l'imprimé d'être un succédané de la confession de bouche à oreille... Dans le chapitre qui suit celui qui expose cette opinion, Mac Luhan parle tout naturellement de l'Arétin. Et nous voilà parvenu a un aspect tout à faire remarquable de la conjonction de l'industrie du livre, de la lecture silencieuse, d'un nouveau degré de la schizophrénie, comme de la prise de conscience d'un moi, individuel, qui cache sa spécificité à la collectivité, l'émergence d'un « ça », des « les petits secrets » dont parle D.H. Lawrence. La somme de ces éléments, et sans doute d'autres, a apporté quelque chose d'extrêmement nouveau et paradoxal dans l'écriture, comme dans la lecture : la pornographie. Les fresques de Pompeï ne sont pas pornographiques, car elles ne sont point secrètes, et n'appartiennent pas à une société aussi schizophrénique que celle de la renaissance. Les fabliaux sont joyeusement crus, obscènes, ce qu'on voudra, mais ils ne sont point pornographiques. La vraie pornographie est née avec l'imprimerie, au moment où la lecture devenait silencieuse... au moment où la communication rejoignait paradoxalement le secret.

Car, ne point communiquer, chose courante aujourd'hui, puisque les média le font pour nous, était une punition au Moyen Age. Ainsi, le clerc luxurieux se trouve, chez Gautier de Coinci, atteint d'une affreuse maladie qui risque de lui faire se couper la langue :

« Li granz maus l'ot si faumoié
Et si durement l'enraga
qu'a ses dents sa langue esraga
ses levres defors et dedenz
Demanga toutes a ses denz »

Ailleurs, chez Guillaume de Saint Pathus, un malade ne peut plus marcher : ses pieds sont quasiment putréfiés ; il ne peut donc aller à la rencontre de qui

que ce soit. La maladie médiévale est souvent rupture de la communication: le malade gît comme une souche et mord les passants. Cette maladie est une punition... Mais la non-communication et la maladie sont si intimement liées que le fait de ne pas communiquer, de se renfermer sur soi-même en des activités luxurieuses, mais solitaires, peut apporter une maladie qui, justement, empêche la communication, fait perdre le sens :

« Il (un onaniste) poussait ordinairement non pas des cris mais des hurlements (...) Ayant appris son état, je me rendis chez lui ; je trouvais moins un être vivant qu'un cadavre gisant sur la paille, maigre, sale, répandant une odeur infecte (...) La maigreur (était) extrême exceptée aux pieds qui commençaient à être oedèmateux. », Tissot, *De l'onanisme.*

Quiconque a lu quelques textes médiévaux décrivant une maladie, spécialement une maladie punissant quelque abandon au siècle reconnaîtra en Tissot un digne continuateur de la littérature pathologique médiévale: tout y est. Cette maladie punit certain repli sur soi qu'une morale condamne... sommes-nous si loin de la lecture silencieuse qui isole du monde ? Non, car un autre témoignage nous ramène à un aspect de cette lecture :

« Son œil embrassait sept à huit lignes d'un coup et son esprit en appréciait le sens avec une vélocité pareille à celle de son regard, souvent même un mot dans la phrase suffisait pour lui en faire saisir le suc. », Honoré de Balzac, *Louis Lambert.*

Louis Lambert, à ce point du récit, est encore une sorte de double de Balzac, qui ne connaîtra pas le triste sort de son héros. Il pratique spontanément une sorte de « lecture rapide » selon les principes mêmes des techniques actuelles. Or, quiconque s'est entraîné à ces méthodes a pu ressentir cette légère « absence au monde » qui suit les leçons: on se trompe plus facilement de bus, de chemin, conduire est quelque peu dangereux... c'est qu'on nous empêche de subvocaliser, que la lecture est orientée de telle sorte que seul le regard soit en jeu... Louis Lambert lit par son seul regard, et l'œil n'écoute déjà plus...

Tragique, oui, cette non communication – on avait bien raison de suspecter la lecture silencieuse-tragique, exactement, comme ce qu'il y a de plus schizophrénique au théâtre: la tragédie classique, le regard du XVIIème siècle, âge d'un certain « voyeurisme », lorsque pour apprécier une perspective peinte, on regardait au dos de la toile, par un petit trou central, l'image du tableau reflétée dans une glace... oui, ce théâtre classique avec son quatrième mur, transparent, que Brecht voudra briser... « tout doit se passer comme s'il n'y

avait pas de spectateur »... L'abbé d'Aubignac nous donna là une excellente définition du film pornographique, point extrême, crucial de la schizophrénie... C'est celà qui semble le plus étrange, à l'ère de la communication: plus on a de moyens de communiquer, moins on communique. Remarquons, au passage, que le fantasme, le secret intime, l'individualité, le « ça », à deux reprises au moins, sont devenus prétextes à un marché: quand, après l'imprimerie advint la pornographie, puis, quand l'audio-visuel donna à celle-ci une autre dimension...

Il n'était pas bon qu'un moine lise seul, parce que, dans la culture monacale, le livre n'était pas un médium, un moyen de communication, mais au contraire, ce qui permettait la communion. Louis Lambert deviendra fou, vraiment fou, c'est à dire malheureux, passant du délire de persécution à la schizophrénie la plus noire... on voudra l'enfermer, mais il s'était déjà enfermé tout seul, tel un escargot enclos dans sa coquille. Le délire de Louis Lambert est « classique » et Balzac, comme toujours, fort documenté, nous donne une hallucinante description clinique de ce délire. Jacques de Voragine décrit l'apocalypse – la révélation – et n'omet pas, ce faisant, de mentionner ce qui suit:

« Le dixième jour les hommes sortiront des cavernes et erreront comme des bêtes, sans pouvoir se parler. »

Car la parole, la communion, forme supérieure de la communication, sont bien le principal, pour un homme du Moyen Age. Et cette parole commence à la lecture, par la musique des mots, par la voie sereine de la méditation: la lecture rapide est à la lecture médiévale ce que le « fast food » est à la gastronomie.

Nos propos, certes, peuvent paraître inconvenants, mais il apparaît qu'on ne peut ignorer l'activité de sublimation inhérente à un certain type de lecture. Ce n'est d'ailleurs pas amoindrir la sainteté des moines que d'en montrer les difficultés.

Lecture du sens, mais lecture des sens, la lecture monastique médiévale plaçait le lecteur dans un monde particulier, dans un espace, dans un temps, lui révélant par là sa place au monde. Le texte était alors incorporé, comme inscrit dans la chair du lecteur dont chaque fibre résonnait, vibrait à l'unisson des mots. En lui, par lui, dans une sorte de consubstantialité, le texte évoluait, s'enrichissait. Il faisait réellement partie du lecteur, et plusieurs exemples sont attestés de lettrés connaissant par cœur l'Ancien Testament. Cette boulimie, cette gourmandise « littéraire » fit gagner son surnom à Pierre Comestor, et nous étonne en nous faisant prendre conscience qu'auprès des lettrés médiévaux, nous avons quelque peu l'esprit en jachère.

Cet immense savoir n'était pas inerte, cette nourriture sustentait: la lecture était active. Ainsi durent naître les digressions: un passage en rappelait un

autre, une association d'idées faisait glisser le sens, la signification, une symétrie d'énoncés faisait naître une application théorique... Lire c'était aussi écouter ce que nous nommerions inconscient, ou, tout au moins, latence, se laisser aller, écrire, commenter... L'association d'idées fut la base de l'exercice de la *déclinatio*: le maître arrêtait l'élève sur un mot, un passage que ce dernier devait commenter grammaticalement, sémantiquement... l'association d'idées fut la technique même de l'intellection. Ainsi, la digression qui nous surprend est dans le droit-fil d'une forme de raisonnement. C'est peut-être là l'origine de toutes ces citations mal attribuées qui parsèment les textes médiévaux: on lisait Platon dans Boèce et, parce qu'on a lu Pline « ki ert bon filosoficus » peu de temps après avoir lu « Aristote li grec », on attribue à l'un une phrase de l'autre, laquelle est peut-être due à un compilateur de Boèce. Il nous arrive bien, à cause de lectures rapprochées, d'attribuer à un auteur ce qui est d'un autre, pourquoi ne serait-ce point arrivé, il y a quelques siècles ?

Lire, relire, se souvenir constituent les itinéraires symétriques aux grandes errances médiévales, à ces routes peuplées d'écoliers se rendant dans une ville universitaire, de moines marchant deux par deux en se récitant des textes saints, de routiers, vagabonds, pélerins et mendiants... au rythme de la marche, à celui des sommiers aux lourds sabots se mêlait la scansion de la parole, sur les chemins creux, aux fourches du trivium, aux carrefours du quadrivium, le tout constituant une très étymologique rêverie.

Oui, la lecture put être errance, itinéraire. Une « lecture écrite » de Bernard de Clairvaux nous convie à un voyage. Dans ses Sermons sur les cantiques, Bernard « s'égare » à propos du verset « ton nom est une huile répandue ». Il parle longuement des parfums de l'épouse, entreprend un éloge de l'humilité avant de revenir à son sujet premier. La chaîne d'associations d'idées est ici facile à reconstituer. Bernard n'est point « hors sujet » ; il suit sa propre logique. Origène nous promenait beaucoup plus. Bernard n'ordonne pas son discours d'une façon dialectique et ne tend pas à démontrer, à expérimenter, mais en quelque sorte à célébrer... l'esprit est comme l'eau qui se répand même entre les grains de sable... ainsi va l'esprit de Bernard envahissant ce qui jouxte son trajet initial, comme la rivière baigne ses rives. Le livre est encore un trésor et non pas l'instrument du savoir. C'est la lecture que Jérôme et Benoît nomment « lectio divina ».

Pour l'école, le texte deviendra matière à étudier. La lecture monastique tend vers l'oraison, la méditation, la transparence, c'est celle de celui qui s'offre au texte. La lecture de l'école se déclinera en de singulières et fécondes complexités: la *quaestio* deviendra la *quaestio disputata*, puis, naîtra la *quaestiun-*

cula, le *quodlibet* qui suivit son chemin dans notre langue, tandis que la *lectio* se doublera d'une *reportatio*, etc. Ces nuances, ces taxinomies, renvoient à des techniques de plus en plus élaborées, à une rhétorique judicieuse dans le discernement... ces disputes, orales ou écrites montrent combien le statut du texte change, par rapport à la lente manducation de la lecture monastique. La connaissance des textes se rationalise dans l'école et devient l'arme d'une militance. Le monde n'est plus un livre, un jardin ceint d'écriture et nous aurons bientôt le loisir d'être dyslexique... Mais l'écriture – et la lecture – servant d'apprentissage à la parole servait aussi d'apprentissage à la dispute. Ceci nous montre une sorte d'unité de la culture féodale. En effet, tout ce qui intervient dans ce que nous nommons communication y semble moins découpé, moins divisé en phases diverses, en exercices différents tout en se plaçant délibérément sous le signe de la parole, du Verbe. Il n'y avait pas lire, d'une part, écrire, de l'autre, mais plusieurs façons de faire la même chose. Si la lecture est de la parole redite, l'écriture est un verbe en conserve, de la parole engrangée, prête à ressortir du grenier pour être de nouveau semée.

Il y a même un aspect « médical de la lecture médiévale: les médecins l'interdisaient parfois pour ne pas qu'elle fatigue un organisme faible, ou encore la recommandaient comme une sorte de gymnastique afin d'exercer le corps et l'esprit; les exercices spirituels d'Ignace de Loyola porteront encore la trace de cette conception: ils sont exercices et méditation, guides d'une sorte d'expérience. Peut-on résister à citer ici la spectaculaire méditation de l'enfer ?

« (...) *Premier préambule.* Composition du lieu. Ici, voir par le regard de l'imagination la longueur, la largeur et la profondeur de l'enfer (...)

Premier point. Par le regard de l'imagination, voir les feux immenses, et les âmes, comme en des corps incandescents.

Second point. Par l'oreille entendre les plaintes, les hurlements, les cris, les blasphèmes contre le Christ, notre Seigneur et contre tous les saints.

Troisième point. Par l'odorat, sentir la fumée, le souffre, le coaque et la putréfaction.

Quatrième point. Par le goût, goûter les choses amères, telles que les larmes, la tristesse et le ver de la conscience.

Cinquième point. Par le tact, toucher comment le feu touche et embrase les âmes. »

Par bien des aspects, les *Exercices spirituels* évoquent la culture monastique médiévale. La notion même d'exercice spirituel fait penser à la lecture, comparée à un exercice physique, conseillé ou déconseillé par les médecins, selon le cas. Ignace de Loyola, dans son premier préambule insiste sur ce point:

« De même, en effet, que la promenade, la marche et la course sont des

exercices physiques, de même on appelle exercice spirituel toute manière de préparer et de disposer l'âme pour écarter de soi tous les attachements désordonnés (...). »

L'enfer, sa disposition, ne s'éloigne pas de ces « lieux de mémoire » maintes et maintes fois décrits. L'expression même de « regard de l'imagination » fait penser à l'« oculus imaginationis » du traité de Robert Fludd. Enfin, la mise en œuvre des cinq sens est celle là même qui caractérise la lecture « synesthésique » des moines médiévaux, cette lecture dans laquelle le regard n'est pas seul en jeu... Les *exercices spirituels*, s'ils forment une sorte de culturisme de la foi, s'ils préparent des soldats du Christ, n'en sont pas moins, par bien des aspects, des lectures. Ainsi, les contemplations sur l'incarnation, la nativité suivent-elles les exercices sur le péché, sur l'enfer, que suivent des contemplations diverses sur la vie du Christ qui la fait en quelque sorte revivre en retraitant chacun de ses événements. On pense aussi aux guides pour se rendre à saint Jacques de Compostelle qui comprenaient bien autre chose, en plus des questions d'itinéraire. Le texte d'Ignace, écrit au milieu du XVIème siècle évoque tout un mode de pensée antérieur, comme une lecture « active ». C'est à une véritable « saison en Enfer » que le retraitant est convié et l'exercice de la méditation devait parfois être assez pénible, faisant positivement « revivre » les tourments du Christ, au point qu'ils purent s'inscrire dans le corps même du méditant: la méditation, non seulement celle d'Ignace, mais la méditation en général, comme la contemplation ont fourni une longue cohorte de stigmatisés, ainsi peut-il y avoir une sorte d'écriture dans la chair.

Ainsi la lecture se transforma, changea de statut, de méthode, de but. Elle reflète le monde et ses préoccupations... ce qui n'apparaît d'abord que comme une différence « externe », lire à haute voix ou non, devient en fait la représentation de toute une conception du monde, du savoir et de la culture. Lire, c'était aussi vivre, ce peut l'être encore. Mais en ce sens, c'est une expérience autant qu'un voyage, qui engage l'intégralité du lecteur. L'autodafé ne s'y trompait pas: ce n'étaient point seulement des idées qu'on brûlait, mais quelque chose qui pouvait transformer complètement et radicalement le lecteur. C'est pourquoi, hélas, on brûle encore des livres sur certaines places d'Amérique du Sud, d'Iran ou d'ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE

Règles des moines, présentées par Jean PIE LAPIERRE. Paris, éd. du Seuil, 1982.

HAJNAL Itsvan, *L'enseignement de l'écriture aux Universités médiévales.* Maison d'Edition de l'Académie des Sciences de Hongrie, Budapest, 1959.

JAVAL Emile, *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, Paris, Félix Alcan, 1905.

LECLERCQ Jean, *L'amour des Lettres et le désir de Dieu.* Paris, Editions du Cerf, 1957.

LE GOFF Jacques, *La civilisation de l'occident médieval*, Paris, Arthaud, 1964.

MAC LUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg.* Montréal, Hurtubise, 1967.

RICHARDEAU François, GAUQUELIN Françoise, GAUQUELIN Michel, *Lecture rapide.* Gérard et Cie, 1969, Vervier.

YATES Frances, *L'art de la mémoire.* Paris, Gallimard, 1975.

Christine MICHI

EDITION DU CONTE 38 DE LA *VIE DES PÈRES* :

DE LA NONAIN QUI MENJA LA FLEUR DU CHOL OU LI DEABLES S'ESTOIT MIS, SI QU'ELE DEVINT HORS DU SENS

I – HISTOIRE

La *Vie des Pères* s'inscrit dans une longue tradition de récits hagiographiques. Il s'agit d'un recueil, datant du XIIIe siècle, regroupant 42 contes dévôts, empruntés en partie à des *Vies* d'ermites grecs, en partie aux *Dialogues* du pape Grégoire le Grand. Aux textes historiques se sont cependant substitués des contes édifiants et moraux, destinés à illustrer des propos dogmatiques. Les récits de la *Vie des Pères* sont apparentés aux *exempla* : comme eux, ils devaient susciter l'admiration, tout en étant faciles à retenir.

II – TRADITION MANUSCRITE

J. Chaurand, dans son édition de *Fou* (dixième conte de la *Vie des Pères*), dénombre 38 manuscrits. Nous avons étudié quatre d'entre eux : *A, B, S* et *d*, parmi lesquels *d* a été choisi comme texte de base.

Le manuscrit *d* est le ms 5204 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Il s'agit d'un recueil d'anciennes poésies françaises, qui date probablement du quatorzième siècle.

III – SOURCE

Le conte 38, intitulé *De la nonain qui menja la fleur du chol ou li deables s'estoit mis, si qu'ele devint hors du sens*, a sa source dans les *Dialogues* de

Grégoire. On trouvera le texte latin dans la *Patrologie latine* de Migne, vol. 77, col. 168-169, ainsi que, en bas de page, quelques autres exemples de ce thème.

La trame du récit est la même: pour avoir oublié de faire le signe de croix avant de manger un chou, une religieuse est victime du diable qui s'était caché dans une feuille, et ne pourra être délivrée que par un religieux quasi exorciste.

L'auteur de la *Vie des Pères*, cependant a fait du motif initial une petite histoire empreinte du quotidien. Ainsi, par exemple, le vocabulaire théologique de la concupiscence employé par Grégoire le Grand se transforme en une expression telle que: « celle qui mout se hasta ».

IV – ÉTUDE DU TEXTE

Le texte se compose d'une longue introduction (42 vers), du conte proprement dit (96 vers) et d'une conclusion moralisante (32 vers).

Le thème de l'introduction est un engagement à servir Dieu plutôt que le diable. Cette opposition donne au passage une structure de base binaire. L'argument de l'opposition est énoncé dans les deux premiers vers, qui constituent une sorte de proverbe: nombre de contes de la *Vie des Pères* commencent par des phrases brèves ainsi scandées. On remarquera également les images concrètes: celle de la massue (v. 33) et celle du larron pendu au chêne (v. 37-38). Il s'agit d'un texte didactique, destiné à frapper l'imagination.

Le récit est présenté comme la traduction d'un texte latin, choisi parmi d'autres, parce qu'il est « biaus » et « voirs » (vrai). La « beauté » du conte est sans doute liée à sa conclusion, à la victoire de Dieu; la « véracité » sera traduite par une accumulation de petits détails.

On remarquera la présentation du diable et la description de la possession. Le diable apparaît comme un être bien individualisé, concret et agissant, et à psychologie humaine. Ses traits ne sont que l'exagération de traits de laideur humaine. De même, la possession est décrite comme une exagération démesurée de force et de violence. La longueur de ces descriptions, absentes du texte de Grégoire, est sans doute liée à l'importance de cette préoccupation dans la mentalité populaire.

La conclusion du récit insiste sur le repentir et la pénitence.

La « morale » est bien sûr consacrée au thème de la croix. On notera les répétitions insistantes, les oppositions binaires, la longueur des phrases, procédés stylistiques caractéristiques du discours dogmatique et didactique, qui s'opposent à la simplicité et la brièveté du récit. L'utilisation de ces procédés est cependant souvent conventionnelle dans ce type de littérature.

V – LA LANGUE

L'origine du ms *d* n'est pas déterminée. On note peu de traits phonétiques caractéristiques.

Morphologie : au vers 168, la forme « herite » a été conservée : en position d'attribut, le cas régime a tendance à remplacer le cas sujet.

Versification : on note la nécessité de l'hiatus aux v. 54 : « que ele », et 150 : « que il ». D'autre part, les vers 77, 116 et 118, fautifs quant au nombre de syllabes, ont été corrigés en fonction des autres textes. On rencontre assez peu de rimes riches ou intéressantes par les mots réunis.

VI – MÉTHODE D'ÉDITION

L'appareil critique sera à deux étages : les corrections, tout d'abord, effectuées le plus souvent d'après d'autres manuscrits, qui ont été notés entre parenthèses à côté du texte original ; puis les variantes qui, fautives ou non, ont été systématiquement relevées (excepté les variantes d'ordre des mots, trop nombreuses).

Résolution des abréviations : nous avons utilisé les « Règles pratiques pour l'édition des textes français et provençaux » in *Romania*, tome LII (1926), pp. 243-249.

Mauvés est qui ne guerredonne
Et ne desert ce c'on li donne.
Pour ce te fas que tu me faces,
Non pas pour ce que tu me haces.
Vilain guerredon me rendroit
Qui por bien servir me batroit.
Son servise pert et sa painne,
Qui du maufé servir se painne.
En tel maniere et en tel guise
Rent a son servant son servise:
Premierement celui honnist 170c
Qui plus le sert et obeïst !
Por ce di je que musars est
Qui en son servise se met.
En Dieu devons fïance avoir;
Ce doit chascun de nous savoir.
Lui devons servir et amer;
Lui devons craindre et honnorer,

Corr. 4 : tu me bates (S et B)

Var. 1 : Dampnés e. (B)
2 : ne dasert c. (S)
4 : tu me bates (A)
5 : por biau s. me harroit (B)
8 : qui de m. (S)
9 : qu'en t. (S;B)
10 : son sergent (S;A;B)
13 : que cil fox est (S)
17 : Dieu d. (B)
18 : Et lui cremir et h. (B); Et redouter et h. (S)

Mauvais est celui qui ne récompense
Et ne paye de retour ce qu'on lui donne.
J'agis bien envers toi pour que tu me fasses de même,
Non pas pour que tu me payes par la haine.
C'est une vilaine récompense que me donnerait
Celui qui, pour un bon service, me battrait.
Il perd son service et sa peine
Celui qui s'efforce de servir le diable.
Voici comment il rend
A son servant son service:
Plus on le sert et lui obéït,
Plus on en est maltraité !
Pour cela je dis qu'il est bien sot
De se mettre à son service.
A Dieu doit aller notre confiance;
Chacun de nous doit le savoir.
Nous devons le servir et l'aimer,
Le craindre et l'honorer:

Qui est de touz les biens fontainne,
De largesce et de pitié plainne.
Larges est quant il guerredonne
A .100. doubles ce c'on li donne.
De cuer piteus quant on le prie,
Tantost est la requeste oïe ;
Si est deceüs et mauvés
Qui s'amour ne quiert et sa pes.
Mes nous sommes si endormi
Par mauvés conseil d'anemi,
Que li maus nous est dous a faire,
Si que li biens ne nous puet plaire.
Ne se fit nus en sa richesce,
En sa force n'en sa noblesce !

Corr. 27 et 28 : endormis / anemis (S ;B)
Var. 19 : Car de tos biens est la fontaine (B)
20 : Et largece de toz biens p. (S)
21 : quant se g. (B) ; est quar il g. (S)
22 : d. li rent et d. (B)
23 : S'ensi est que de cuer le prie (B)
24 : Tantost sa priere a oïe (B)
25 : Si est de tos cil plus mauvais (B)
26 : Qui s'amor ne quiert et sa pais (B)
23 : Par itel qui de cuer lou prie (S)
24 : Tantost est sa parole oïe (S)
29 : li maul nous sunt d. (S)
31 : en sa jonece (S)
32 : f. n'en sa joenece (B)
En son avoir n'en sa richece (S)

Il est de tous les biens la source,
Plein de largesse et de pitié.
Il est large car il rend
Au centuple ce qu'on lui donne.
Quand on le prie avec piété,
Aussitôt la prière est exaucée ;
Ainsi est fourbe et mauvais
Celui qui ne recherche son amour et sa paix.
Mais nous sommes si endormis
Par les mauvais conseils de l'Ennemi,
Que le mal nous est doux à faire
Et que le bien ne saurait nous plaire.
Que nul ne se fie en sa richesse,
En sa force ni en sa noblesse !

Ja est levee la maçue
Qui fiert la ou li plest et tue.
Si lo que chascun se porvoie,
Ainz que le coup descendre voie !
Li lierres a tart se repent,
Quant par sa gueule au chesne pent.
Crïer ne vaut une segue̋
Celui qui a s'ame perdue:
C'est a bon droit s'il est lobez ;
A tart se clost qui est robez !
    Entre ces estoires, acueil
.I. petit conte que je vueil
Mettre en rommant, sanz point de plet.
Biaus est et voirs: por ce me plet.
Si m'en vueil briefment aquiter.
D'une nonne vous vueil conter

Corr. 43 : e. ses e.

Var. 35 : Selon q. (S)
36 : A. que li cor d. (A)
38 : p. la g. (A); g. es forches p. (S)
39 : N'a celui ne vault riens qui crie (B et S)
40 : Merchi quant s'ame est ja perie (B)
Merche puisque s'ame est perie (S)
41 : Ce est a tart qu'il est 1. (S)
d. cil est l. (A)
44 : .I. compe que acuillir vuil (S)
45 : Et m. en r. se deus plait (S)
r. se il me loist (B)
46 : Beaus est et bons et mout me plait (S)
47 : b. delivrer (S)

La massue est déjà levée,
Qui frappe où il lui plaît et tue.
Ainsi je conseille à chacun de se pourvoir,
Avant de voir le coup arriver.
Il est trop tard pour le larron de se repentir
Quand il se trouve pendu au chêne.
Crier ne vaut pas un brin de ciguë
A celui dont l'âme est perdue.
C'est à bon droit qu'il est trompé ;
Il est bien tard de fermer sa porte
Quand on a été volé !
    Entre ces histoires, je choisis
Un petit conte que je voudrais mettre
En français, sans façon.
Il est beau et vrai, et pour cela me plaît.
Ainsi je veux brièvement m'en délivrer.
Je veux vous raconter l'histoire d'une religieuse

Qui fu bonne et de sainte vie,
Et ot de touz biens fais envie,
Et fu de toute l'ordre dame.
Mes li deables ot de fame
Despit por ce qu'il la perdoit,
Por les biens que elle fesoit.
Maintes fois en tout li hanta;
Mout la tint et mout la tenta.
Mes por noient i fist repere,
Tant que riens li pooit mesfere.
Tant qu'il avint, .I. jour d'esté, 170d
Qu'a matines ot ja esté.
Si fist mou biau temps ce matin:
Cele se mist en .I. jardin,

Corr. 52 : li deable ot
60 : qu'au m.
61 : t. se m.

Var. 50 : de tous biens faire e. (B et S)
51 : Toute fu de sa maison dame (B et S)
53 : D. de ce q. (S)
54 : b. que cele f. (B)
55 : Mainte fois en t. la h. (B)
Maintenant en t. (S)
56 : M. la chainst et m. (B)
58 : C'onques riens ne le pot forfaire (B)
C'onques riens ne li pot mesfaire (S)
59 : T. qu'il vint a .I. j. (S)
60 : Quant m. (A et B); Que cela ot a m. (S)
61 : m. brun t. (B);
Si fit beau tens celui m. (S)

Qui fut bonne et mena une sainte vie.
Elle eut envie de tous les bienfaits,
Et fut supérieure de tout l'ordre.
Mais le diable en fut humilié,
Parce qu'il perdait cette femme,
Par les biens qu'elle faisait.
Plusieurs fois, par tous les moyens, il l'assaillit,
Il la harcela, la tenta souvent :
Mais il y revenait toujours pour rien
Et ne pouvait rien lui faire de mal.
Arriva alors un jour d'été ;
Elle était allée aux matines.
Il faisait très beau temps ce matin-là
Et elle entra en un jardin

Por deprier Saint Esperit.
Sanz point pensser a nul delit,
Versillant ala ça et la,
Tant qu'en mi ses eus esgarda
La fleur d'un chol fresche et nouvelle.
Onques n'ot veüe plus belle.
Mout li fist, mout s'i delita;
A mengier mout la convoita.
Si dist qu'ele la mengeroit.
Mes pain ne sel o li n'avoit,
Par coi mengier ele peüst
Et si que saveur i eüst.
Si fist tant qu'ele ot pain et sel:
A la flor vint qu'il n'i ot el.

Corr. 67 : la fleur du c. (B et S)
74 : i feüst (B ; A et S)

Var. 63 : Por recreer son esperit (B et S)
64 : a son d. (B)
65 : a. ci et la (S ; A et B)
66 : ses e. regarda (B)
68 : C'onques (B)
69 : f., m. la detasta (B) ; f., si la detasta (S) ; f., mout li d. (A)
70 : Et a m. la convoita (S)
71 : Se d. (S)
73 : m. el la p. (B et A) ; m. elle en p. (S)
74 : Par si q. (B) ; Ansi que savor li eüt (S) ; saveur eüst (7 syllabes) (A)
75 : Se f. (S)
76 : v. qu'el n'i fist el (B et A)

Pour prier le Saint Esprit.
Sans penser à aucun plaisir,
Elle allait çà et là, récitant ses versets,
Tant et si bien que son regard tomba
Sur la fleur d'un chou, fraîche et nouvelle.
Jamais elle n'en avait vue de plus belle.
Cela la frappa et elle s'en réjouit.
Elle eut forte envie de la manger.
Ainsi elle se dit qu'elle la mangerait,
Mais elle n'avait avec elle ni pain ni sel
Avec lesquels elle eût pu la manger
Pour qu'il y eut quelque saveur.
Elle finit par obtenir pain et sel.
Elle vint à la fleur directement.

Mout est li deables soutieux,
Comme anemi, comme envïeux.
En la fleur du chol se bouta
Et cele qui mout se hasta, 80
Sanz seingnier la prist et menja,
Si que maintenant enraja.
Ja se bien seigniee l'eüst 82a
N'i trovast riens qui li neüst. 82b
Ainsi fu prise et atournee,
Qu'ele fu toute forsenee 84
Por l'anemi qui fu en lui,
Qui mout li fist mal et anui.
Vers sa meson crïant s'en vint ;
Tout mist a mal ce qu'ele tint 88
Et quanqu'ele pot encontrer,
Que riens ne pot a li durer,
Et tant qu'el cloistre s'embati,

Corr. 77 : m. par est l. (A, B et S)
82 a et b : absents et ajoutés d'après A

Var. 77 : d. soutiz (B et S)
78 : Comme desloiaus, comme vis (B)
Comme dolereus, comme vis (S)
81 : la prist manga (7 syllabes) (B)
82a : Je sai bien se s. l'eüst (B)
b. seignié l. (S)
85 : Par l'a. (B, S et A)
87 : c. en v. (B) ; m. tot droit en v. (S)
88 : m. quanqu'ele tint (B, S et A)
89 : Et ceu qu'ele p. (S)
90 : Que a li ne pot riens durer (B)
91 : Atant q. (S)

Mais le diable est bien rusé,
Comme tout ennemi, comme tout envieux.
Il se mit dans la fleur du chou
Et la religieuse qui se hâta,
Sans faire le signe de croix, la prit et mangea.
Aussitôt elle devint folle furieuse.
Certes, si elle avait bien fait le signe de croix sur elle,
Elle n'y aurait rien trouvé de nuisible.
Ainsi elle fut surprise et rendue folle,
Et perdit tout son sens,
A cause de l'Ennemi qui était en elle,
Et qui la fit beaucoup souffrir.
Elle s'en vint en criant vers sa maison,
Détruisant tout ce qu'elle touchait
Et tout ce qu'elle trouvait sur son chemin.
Rien ne pouvait lui résister.
Elle se précipita alors dans le cloître,

Ses sereurs prist et les bati
Elles s'en tournerent fuiant,
Et Damedieu merci crïant
Que de leur sereur les gardast,
Si que de riens nes empirast.
Je ne vous puis pas tout retrere:
Assez fist et mal et contrere,
Et tant que par force fu prise,
Et liee et en tel lieu mise
Ou dommage fere ne pot,
Por ce que le pooir n'en ot.
Pour ce que chascune l'ama,
La plaint chascun et regreta.
De pres la tindrent et garderent,
Et Damedieu pour li prierent,
Que par pitié la visitast, 170e
Si qu'a son sens la ramenast.

Var. 92 : p. si les b. (B et S)
94 : A D. (B et S)
95 : s. le g. (S)
96 : Que de lor cors nes e. (S)
97 : v. puis ore t. (S)
98 : A. lor f. mal e. (B et S)
99 : Atant q. (S)
100 : et en prison m. (S)
101 : Que d. (S)
102 : Parce q. (B)
q. la poestei n'ot (S); Pour ce qu'elle p. (A)
104 : p. chascuns et (S)
107 : Par la pitié (S)
108 : Et en son sens (S); Si qu'en s. (B et A)

Prit ses sœurs et les frappa.
Celles-ci s'enfuirent,
Criant et implorant la pitié de Dieu,
Demandant qu'il les protège de leur sœur,
De sorte qu'elle ne leur fasse aucun mal.
Je ne puis pas tout vous raconter:
Elle fit beaucoup de mal et de destructions
Si bien qu'on la prit par force,
Qu'on l'attacha et la mit en un lieu tel
Qu'elle ne put faire aucun dommage,
Puisqu'elle n'en avait plus la possibilité.
Comme chacune l'aimait,
Chacune la plaignit et pleura.
Elles la tinrent et surveillèrent de près
Et prièrent le Seigneur Dieu
Que par pitié il la visitât
Et la ramenât à la raison.

Quant cele nonne saine estoit,
Corpus Domini recevoit
Chascune semainne par rente.
Mes elle ot en soi tele entente
Por le maufé qui pres la tint,
C'onques de Dieu ne lui souvint,
Tant que li chapelains le sot
Qui touz jours confessee l'ot.
Son sauveeur li aporta.
Li deables mout se douta,
Quant de pres le senti venir ;
Volentiers s'en vousist issir.
Mes si pres de lui le sentoit,
Que de partir ne s'en osoit.
Li prestre avant s'avança
Et li deables se ficha
Hors par desous et foui s'en.
Et cele revint en son sen,
Par la volenté Jesus Christ.

Corr. 116 : j. confesse l'ot (A, B et S)
118 : d. qui m. (A)
124 : li deable
Var. 111 : s. de rente (B et S)
112 : ot en li t. (B) ; or sor li t. (S)
113 : m. qu'ansi l. (S)
118 : li d. le redota (S) ; m. le d. (B)
119 : Qui d. (S)
120 : s'en v. fuïr (B et S)
123 : a. s'aprocha (B) ; a. se ficha (S)
124 : d. s'aficha (S)

Quand cette religieuse était saine d'esprit,
Elle communiait
Chaque semaine, régulièrement.
Mais elle avait en soi des idées si fâcheuses
A cause du diable qui la harcelait de près,
Que jamais elle n'eut le souvenir de Dieu.
Si bien que le chapelain qui l'avait
Toujours confessée finit par le savoir.
Il lui apporta son sauveur.
Le diable en eut bien peur,
Quand il le sentit venir si près;
Il aurait bien voulu s'en aller.
Mais il le sentait si près de lui
Qu'il n'osait pas partir.
Le prêtre s'avança
Et le diable sortit
Par dessous et s'enfuit.
Ainsi la religieuse retrouva l'esprit
Par la volonté de Jésus Christ.

Cele apres confesse se fist,
Et, voiant touz, dist et connut
Comment li maufez la deçut,
Qui en la fleur du chol se mist,
Et comment sanz seingnier la prist,
Et manga par son mauvais vice
Comme tendre de bouche et nice
Et que Damedieu qui tout voit
Ce flael donné li avoit.
Ainsi se blasma et reprist;
Grant penitence a fere en prist,
Puis vesqui comme bonne dame
Tant qu'a Damedieu rendi s'ame.
Je, qui de bien fere mendi,
Par cest exemple-ci vous di
Et bien le vous vueil enseingnier
Que riens ne mengiez sanz seingnier:

Corr. 132a et b : vers absents de d, mais présents dans les autres ms.
139-140 : Cil qui de bien fere mendi,
Par cest exemple que vous di
Correction d'après S : Je cuit de bien dire mendi
Par cest exemple ci vous di
et B : Je, qui de bien dire mendi
Par cest exemple que vous di

Var. 128 : Apres ceu c. (S et B)
129 : v. aus
131 : Com en l. (S)
133 : D. a bon droit (B et S)
136 : Et p. (S); Grief p. (B)
138 : Et D. (S)

Elle se confessa ensuite
Et, devant tous, dit et avoua
Comment le diable l'avait trompée
En se mettant dans la fleur du chou,
Et comment elle l'avait prise sans la signer
Et mangé par sa faute,
Comme une personne facile à tenter et sotte.
Elle reconnut que Dieu qui voit tout
Lui avait donné ce châtiment.
Ainsi elle se blâma et condamna;
Elle prit une lourde pénitence,
Puis vécut comme bonne religieuse
Et rendit son âme à Dieu.
   Moi, qui cherche à bien faire,
Par ce récit je vous dis,
Et je veux bien vous l'enseigner,
Qu'il ne faut rien manger sans le signer.

Ainsi lo que chascun le face.
Car la crois par sa force efface
Touz maus et touz biens puet donner,
Et l'anemi vaincre et fouler.
Dous est li nons, dous est li signes,
Dous est li fus qui tant fu dignes,
Qui nostre sauveeur reçut
Et soustint tant que il morut.
Bien doit estre honorez et sainz
Quant du sanc Jesus Christ fu tainz,
Du sanc qui touz nous racheta
De la ou pechiez nous gita,
Par le fet du premerain homme 170f
Et de sa fame qui la pomme,
Sur le desfens de Dieu mengierent,
Dont a dampnement se menerent,

Corr. 148 : f. tant qu'il fu d.
Var. 143-144 : vers absents de S
145 : Car la crois puet tos biens donner (S)
146 : a. batre et f. (S); a. prendre et f. (B)
147 : d. est li sires (erreur de rime) (B)
148 : t. est d. (S); f. tant qui f. (A)
149 : Que n. (A et S)
150 : t. qu'en lui m. (S)
151 : B. dut e. (S)
155 : Et dou f. (S)
157 : Sus la desfense Dieu m. (B et S)
158 : Que dampnement nos envoierent (S)

Je conseille que chacun le fasse ainsi
Car la croix par sa force efface
Tout mal et peut donner tout bien ;
Elle peut vaincre l'Ennemi et l'écraser.
Doux est son nom, doux est le signe,
Doux est le bois qui fut si digne
Qu'il reçut notre Sauveur
Et le soutint jusqu'à sa mort.
Il doit en être honoré et sanctifié
Car il fut taché du sang de Jésus Christ,
Du sang qui tous nous racheta
De là où le péché nous jeta
Par la faute du premier homme
Et de sa femme qui mangèrent
La pomme, malgré la défense de Dieu,
Et par cela furent damnés.

Quant Deus par la crois nous conquist
Et hors de ce torment nous mist.
Ce sachent cil qui la croiz aimment
Et de bon cuer la reclaimment,
Que la croiz partot lor vaudra,
Si que ja jor ne lor faudra.
Por ce la devons aorer
Et partout sa feste honorer,
Qu'il a en lui trop de merite.
Qui ce ne croit, il est herite,
Et Damedieu aservira
Celui qui ne le servira.

Corr. 161-162 : Ce sachent tuit cil qui ce claimment
Et qui de tres grant bien les aimment
Le texte donné est celui de S et B corrigés, qui donnent :
Ce sachent cil qui la crois aimment
Et de bon cuer la reclaimment.
Le vers 162 compte cependant 9 syllabes.
165-166 : d. honorer/sa f. aorer
170 : ne la s.

Var. 160 : de cest t. (A) ; Qui gors de dampnement n. (S) ; Qui hors de ce pechié n. (B)
163-164 : li v. ; li f. (S)
166 : p. la f. (B)
167 : merites (B) ; en li mout de merites (S)
169-170 : vers absents de S
170 : n. la s. (A)

Dieu alors par la croix nous conquit
Et nous sortit de cette torture.
Que tous ceux qui aiment la croix
Et sincèrement l'invoquent, sachent
Que partout elle aura du pouvoir pour eux
Et que jamais elle ne leur fera défaut.
Pour cela, nous devons l'adorer
Et partout honorer sa fête,
Car elle le mérite bien.
Celui qui ne croit en cela est hérétique,
Et le Seigneur Dieu asservira
Celui qui ne le servira.

NOTES DE LECTURE

Norman Cohn: *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen Age.* Payot, 1982.

C'est parfois avec un certain agacement que nous considérons la multitude de livres traitant de la sorcellerie médiévale. Il n'est certes pas de sujet plus rebattu ni qui se prête mieux aux interprétations les plus spécieuses, propres à alimenter toutes sortes de fantasmes.

Pourtant, le livre du professeur Cohn échappe aux critiques de ce type. Agréable à lire, fort bien traduit de l'anglais par Silvie Laroche et Maurice Angeno, cet ouvrage démontre comment certains mythes perdurent, à travers les siècles.

Les minorités religieuses, des chrétiens du IIème siècle aux Carpocratiens ou aux Vaudois furent de tous temps suspectées de pratiques monstrueuses, orgiaques et anthropophagiques. Norman Cohn nous montre comment les mêmes accusations sont reprises, d'une façon identique, presque dans les mêmes termes, par les inquisiteurs à plusieurs époques différentes. De plus, il fait la part des choses, évacuant le mythe tenace des organisations secrètes de sorciers, preuves à l'appui, en montrant d'autre part que cette légende n'est pas non plus une simple invention des inquisiteurs dont il nous trace un portrait saisissant, qu'il s'agisse de Conrad de Malmburg ou de Jean de Capestrano...

Admirablement documenté, Norman Cohn s'inscrit dans la meilleure tradition de la recherche anglo-saxonne qui refuse les conclusions définitives et ouvre, par ses suggestions, par les questions qu'elle pose, la voie à de nouveaux travaux en indiquant de nouvelles orientations possibles. Ce dernier point rompt agréablement avec l'usage, trop fréquent encore, de certains chercheurs moins modestes dont le propos déclaré est de conclure définitivement l'exploration de tel ou tel sujet. C'est aussi la preuve d'une grande modestie chez un professeur émérite de l'université du Sussex. C'est avec plaisir que nous

saluons un ouvrage qui combat les idées reçues tout en ouvrant de nouveaux horizons.

O. de R.

Giorgio Agamben, ***Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale.*** Traduit de l'italien par Yves Hersant. Christian Bourgois, 1981. Giulio Einaudi, Turin, 1977.

« Chaque objet que nous possédons ne fait en réalité qu'en évoquer et en remplacer un autre plus beau: chaque perle, chaque étoffe, chaque ruine antique et chaque maison est seulement un balcon d'où nos désirs contemplent l'infini, un trou de serrure par lequel nous entrevoyons le royaume enchanté des perles, des soieries, et des statues antiques. » Hugo von Hofmannsthal, La lettre du dernier des Contarin.

Autour d'une analyse de la théorie médiévale du fantasme qui anime, au premier sens du terme, le 'dolce stil novo', évoluent dans *Stanze*, les figures du mélancolique, du fétichiste, du dandy et du critique lui-même. Tout en les suscitant à travers des essais successifs et formellement indépendants, c'est en référence les uns aux autres qu'AGAMBEN éclaire leurs différents comportements. Ce rapprochement, étonnant, peut-être, au premier abord, se fonde sur un rapport comparable de ces différents personnages à l'objet de leur désir.

Se situant en référence à la théorie lacanienne du désir, *Stanze* est en effet le lieu de l'analyse d'un type particulier de rapport du sujet à son objet 'petit 'a''. Le mode de jouissance des personnages autour desquels se bâtit l'ouvrage se singularise par le fait qu'ils situent l'objet désiré à la fois comme fantasmatique et donc impossible à étreindre et comme 'perdu', lui donnant par là même et a contrario un ancrage dans le réel.

Ainsi l'objet perdu du mélancolique, le poème, le jouet, l'œuvre d'art, les choses telles qu'elles apparaissent chez Rilke ou chez Baudelaire, le symbole ou la métaphore peuvent-ils être analysés sur le modèle de l'analyse freudienne

du fétiche: le sujet jouit avec eux d'un objet situé au point de jonction de la réalité et du fantasme, 'substitut' qui, dans le cas du fétiche est et simultanément n'est pas le penis maternel. C'est dans cet entre deux que définit leur objet, dans cette 'troisième aire', « distincte aussi bien de la réalité psychique intérieure que du monde effectif où vit l'individu » que se situent les personnages considérés et que se trame le travail d'Agamben.

On soulignera, pour ce qui nous concerne plus directement ici qu'Agamben rétablit, textes à l'appui, la perception du caractère essentiellement équivoque de la mélancolie par le Moyen-Age et les Pères de l'Eglise. En effet l'ouvrage de Klibansky, Panofsky et Saxl (*Saturn and Melancholy*) considéré comme le texte de référence sur le sujet, malgré tout l'intérêt qu'il présente avait surtout présenté le caractère négatif de la mélancolie médiévale.

La partie centrale de *Stanze* se construit en vue de la présentation de l'enjeu véritable de la poésie du 'dolce stil novo': l'exploitation de la dimension fantasmatique de l'amour et son accomplissement dans la parole poétique. La perception médiévale du caractère irréel de l'amour est mise en évidence à travers une exposition dont on soulignera la clarté – n'excluant pas pour autant la citation directe des auteurs en question – de la théorie médiévale de l'imagination telle qu'elle se met en place dans l'interprétation d'Aristote. Cette théorie est ensuite resituée dans son contexte philosophico-médical – on sait combien il est artificiel de ne pas prendre en compte l'analyse médicale des phénomènes lorsque l'on parle de philosophie médiévale – et donne l'occasion d'une présentation particulièrement éclairante de la doctrine du pneuma à partir de Dioclès de Caryste. Or c'est dans le cadre de cette pneumatologie médiévale, la nature spirituelle du fantasme étant entendue au sens littéral, qu'Agamben propose une relecture de Dante et des poètes du 'dolce stil novo'. La revalorisation de la dimension fantasmatique à laquelle ils travaillent les conduit non à chercher un remède à la 'maladie d'amour' (amor hereos), mais à exploiter son 'erreur d'imagination' et à faire de sa dimension fantasmatique la matière poétique elle-même. Ainsi la poésie du XIIIème siècle se fait-elle le 'topos outopos' où « le désir célèbre... sa joyeuse et inépuisable union spirituelle avec l'objet aimé ».

Et c'est ce 'topos outopos' qu'Agamben revendique aujourd'hui comme le lieu de la critique et des sciences humaines. Ni philosophie ni poésie, la critique se situe au creux même de la scission de la parole occidentale là où « sans représenter ni connaître, elle connaît la représentation ». Ainsi pour tendre vers cet « en arrière au delà » de la métaphysique dont parle Heidegger, la critique se doit de ne pas être une pensée de la dualité apparence/essence,

signifiant/signifié... mais, au contraire, de l'entre deux, du « jeu topologique des jointures et des articulations » qui sur le plan de la sémiologie, par exemple, la conduirait à s'arrêter sur ce qu'Agemben désigne comme « la barrière résistante à la signification ».

L'ouvrage d'Agamben est dynamisant de par les perspectives qu'il ouvre et l'approche nouvelle qu'il propose. Une telle conception de la critique est évidemment pluridisciplinaire (ou par delà les divisions en disciplines). La référence à l'ensemble des sciences humaines au sens traditionnel du terme qu'elle implique s'accompagne d'une largeur du champ temporel d'investigation: de Platon à Marcel Duchamp en passant par Vincent de Beauvais, Rilke ou encore des personnages revendiqués d'une façon moins habituelle par la critique: un chapitre de l'ouvrage est consacré au Beau Brummel... On ne peut pas cependant ne pas noter l'absence de figures féminines dans la position du personnage « désirant ». Il reste à savoir effectivement quelle place on peut leur faire tenir en référence à la théorie freudienne du fétiche...

Il faut remercier Yves Hersant de nous avoir donné l'occasion de lire en français et dans une traduction de qualité un ouvrage aussi important.

C.L.

Françoise Paul-Lévy, ***L'hypothèse néo-féodale.*** Scarabée International nº 1, printemps 82.

Dans un article dont l'essentiel date de 1980 (le nº 1 du *Scarabée International*, où cet article se trouve, est daté printemps 1982), Françoise Paul-Lévy essaie de discerner si les références au Moyen Age, et plus spécialement à la notion de féodalité, qui deviennent nombreuses de nos jours, sont un trait significatif de notre société. Si les renvois au féodalisme – et l'article cite de nombreux exemples – ne sont pas témoins d'une tendance où l'on puisse sentir une cohérence, et une force originale. A partir de là, si « l'hypothèse néo-féodale » ne permet pas de comprendre des aspects fondamentaux du devenir social.

Les deux axes de cet intéressant article sont l'économique et le sociopolitique. Après avoir montré que la notion de féodalité (ou féodalités) réapparaissait comme un modèle explicatif subreptice, y compris dans ces institutions républicaines qui sont nées contre elle, F. Paul-Lévy décrit les différentes tentatives faites par des historiens (dont Gimpel) pour trouver dans le féodalisme un ou des schèmes explicatifs de notre propre espace économique et social. Les principaux angles sous lesquels elle aborde la question sont : les rythmes de développement technique ; les statuts formel et informel de la main-d'œuvre ; les espaces économiques internationaux et locaux en face des nationaux ; le statut de l'individualité et l'orientation de l'individu selon des groupes, l'idéologie de « l'enracinement ». Elle ne néglige pas « l'inscription » de ces axes dans l'espace concret, et parle notamment d'architecture et d'urbanisme.

A travers ces domaines l'auteur pense lire des signes assez nombreux et surtout assez nettement convergents (l'un des pôles serait l'éclatement de l'état-nation) pour montrer l'utilité heuristique de l'hypothèse néo-féodale.

Cet article n'ayant pas d'autre prétention que de présenter une hypothèse, il n'a pas à susciter de réaction polémique. L'auteur s'inclut d'elle-même dans la série des témoignages qui, convergents, permettent à certaines problématiques contemporaines de se réfléchir dans (ce qu'elles pensent) des problématiques médiévales ; et sa position heuristique n'est manifestement pas, par exemple, celle de R. Pernoud, qu'elle cite. Peut-être serait-il intéressant, plutôt que de les prendre en masse ou selon leurs thèmes favoris, d'organiser toutes ces « problématiques » réfléchissantes selon le type de réflexion qu'elles ont, le statut qu'elles donnent au miroir médiéval. Peut-être cela éviterait-il aux uns et aux autres de ne « prendre dans le Moyen Age » que ce qui les arrange, comme on pillait au siècle précédent la Grèce ou Rome selon son goût.

Car cet article, s'il insiste avec raison sur le fait que, quand bien même l'hypothèse serait fondée, le Moyen Age ne serait toujours pourtant qu'alibi et qu'en somme c'est notre temps qui importe et ce qu'il sait faire de lui, cependant l'auteur tombe dans le piège où les gens de miroir tombent souvent : malgré sa prudence à ne parler que de tendances, malgré son évident désir de ne pas être dupe du Moyen Age qu'elle évoque, F. Paul-Lévy semble croire que le Moyen Age était un, au fond cohérent dans son incohérence, et en cela bon outil à penser. Rien n'est moins sûr ! Ne plus dire du Moyen Age qu'il était uniment barbare et « gothique », c'est une chose ; y chercher un modèle, même modéré, n'est-ce pas marcher à l'envers sur les mêmes traces ?

Et s'il n'y avait pas de leçon du Moyen Age ? S'il n'était le paléo d'aucun néo, ni la serre d'aucune structure transportable ? A quoi sert alors le Moyen Age ?

F.J.

Umberto Eco, *Le Nom de la Rose.* Trad. Schisano, Grasset, 1982.

Dès les premières pages, nous voici entraînés dans un univers envoûtant, dont on ne sortira à regret que grâce à la fin apocalyptique imaginée par l'auteur...

Tout se passe en 1327, dans une abbaye bénédictine, avec en toile de fond des querelles politiques entre la Papauté et l'Empire, des luttes fraticides au sein de l'Église, des prédicateurs errants. Au cœur de l'abbaye, la bibliothèque, au centre de l'histoire, des livres, livres cachés, livres dangereux de par la science qu'ils contiennent et que le labyrinthe de la bibliothèque protège des curieux. L'ordre – du temps, de l'espace, des hommes – qui règne dans l'abbaye est soudain troublé par des morts mystérieuses, au moment où doivent se réunir, en ce même lieu, pour préparer une tentative de conciliation, les partisans du Pape et ceux de l'Empereur. L'Abbé charge d'enquêter sur ces crimes frère Guillaume de Baskerville, venu pour organiser la rencontre. Ce franciscain anglais, ex-inquisiteur, qui mâchonne parfois des herbes magiques, est un personnage fascinant, ami d'Ockham et grand admirateur de Roger Bacon, avec qui il partage la foi en l'empirisme et en l'avénement du temps des machines. Il est secondé par son secrétaire, le novice Adso de Melk, qui nous narre cette histoire.

Telle est l'intrigue, qui nous perd par ses rebondissements et les fils de l'histoire s'emmêlent et nous emmènent dans des voies multiples. On côtoie des personnages étonnants comme Nicolas, le Maître Verrier, fabriquant pour Guillaume des 'oculi ad legendum' (lunettes), Séverin l'Herboriste ou le vilain Salvatore, qui parle la langue de Babel et fait entrer dans l'abbaye le seul élément extérieur de son fonctionnement autarcique ne lui fournit pas, la femme, ici bien sûr sorcière et source du mal. Des moines étudient, travaillent ou prient, mais aussi se délectent des plaisirs de la table, succombent à leurs désirs charnels et ne résistent pas à certaines curiosités qui pourtant les entraînent à leur perte. On voit un Inquisiteur douter de ses méthodes et un autre les employer sans scrupules pour désigner le coupable que réclame la situation. Des luttes pour le pouvoir dirigent les actions d'hommes qui avaient consacré leur vie à l'amour désintéressé de Dieu. On entend discuter sur les distinctions entre bien et mal, science et magie, extase charnelle et extase mystique, sur les rapports entre noms et choses, effets et causes ou encore sur la nature de la pauvreté. Tout est mêlé dans cette fresque médiévale, l'histoire, les symboles, les idées reçues, la fiction. Peu importe ! Chacun y reconnaîtra à son gré les clins d'œil et allusions, qui renvoient tout autant aux temps passés qu'aux temps présents. Les questions sont de toute façon éternelles: ligne juste, ortho-

doxie, déviation, fin et moyens, sectarisme, fanatisation, révoltes, violences... Et au cœur de l'intrigue de ce livre plein d'humour et parfois délirant, la question du rire, le propre de l'homme comme chacun sait, mais pour certains une invention diabolique.

La succession des sept morts et leur ordonnancement symbolique égare l'enquêteur. Le monde s'exhibe par des signes que la raison dans sa prétention croit reconnaître mais dont le sens se révèle plus parfaitement à l'homme simple dans son délire: leçon d'humilité pour Guillaume qui sortira vainqueur d'un terrible combat.

Le *Nom de la Rose* est un roman tel qu'il est difficile d'en parler, quelques mots ne pouvant prétendre en résumer les multiples facettes ni surtout exprimer le plaisir énorme qu'on a eu à le lire et le relire...

Irène ROSIER

Au cœur d'une mystérieuse abbaye bénédictine de l'Italie du Nord, se dresse le donjon qui contient la Bibliothèque, « la plus grande bibliothèque de la chrétienté » (p. 496), sévèrement close, où seul pénètre le Bibliothécaire.

C'est l'endroit que l'intelligence lucide de Guillaume de Baskerville a choisi pour organiser la rencontre entre Franciscains et partisans du pape avignonais Jean XXII; contre ces derniers, l'Empereur soutient ceux-là. Mais les conflits extérieurs, qu'abrite l'abbaye en cette semaine de fin novembre 1327, redoublent l'intrigue intérieure, plusieurs meurtres qui désignent le Labyrinthe de la Bibliothèque, et plus précisément un Livre secret...

Franciscain de grand savoir et grande expérience, accompagné de son disciple et futur relateur Adso-Watson, Guillaume de Baskerville se trouve confronté aux complexités du Siècle, à celles de la Foi, à celles de la Nature, et finalement à cette intrigue majeure: l'univers des Signes, le Livre, les livres. Il se débat avec chaleur: « je trouve mon plus grand plaisir, ma plus grande joie à démêler un bel écheveau bien enchevêtré » (400).

La grande réussite du *Nom de la Rose* est de montrer excellemment comment s'imbriquent le débat politique (la volonté franciscaine de pauvreté; mal social et hérésie) et le théologique (où est l'autorité, et le partage exact entre le mondain et le spirituel) dans l'urgence de la pratique: à travers la variété

des discours et la diversité des signes, l'urgence même suppose une vérité pratique. Guillaume découvre à la fin le livre, mais sur un raisonnement biseauté ; et quand il le découvre, il n'a plus besoin vraiment de l'ouvrir.

La conclusion est, semble-t-il, celle des mystiques: c'est le parcours qui crée son but, la foi qui fait la prière ; la révélation est une méthode, et Guillaume est bien un franciscain. Mais entre Guillaume, ami d'Occam et disciple de Bacon, et celui qui dans l'ombre brandit l'Apocalypse et dit « moi je sais que telle était la volonté du Seigneur » ; entre Guillaume, défenseur prudent des simples, connaisseur en lunettes et boussoles, moraliste qui dit « je me suis comporté en homme obstiné, poursuivant un simulacre d'ordre, quand je devrais bien savoir qu'il n'est point d'ordre dans l'univers » et l'homme secret qui défend l'approche de la Bibliothèque et du livre secret car de lui « pourrait naître la destructive aspiration à détruire la mort à travers l'affranchissement de la peur » ; enfin entre Guillaume qui doute et qui poursuit, et celui qui sait et qui se tait, c'est bien d'une épopée de la Vérité qu'il s'agit. Pour Guillaume de Baskerville comme pour l'auteur de la *Structure absente* et de *l'Oeuvre ouverte*, le réseau des explications du monde ne se referme pas sur le monde, il le diversifie, il l'ouvre, il le développe.

Caractéristique en cela du climat philosophique de cette deuxième moitié du XXème siècle, ce livre qui apparaît d'abord comme une sorte de version romanesque de la *Bibliothèque de Babel* (l'influence de Borges a été plus profonde encore en Italie qu'en France) montre que la Croyance à la Vérité est précisément l'Erreur ; que le vrai n'est pas au terme d'un débat contradictoire entre vrai et faux, car ce n'est alors qu'un dogme, mais une innombrable poursuite.

Chez les mystiques, ou dans cette forme minimale de mystique qu'est le messianisme, religieux ou civil, c'est ce rebord ultime quoique encore à venir, cette sorte d'urgence latente (« la hâte », ainsi Guillaume définit-il l'ambiguïté dangereuse du mystique), qui fonde la coïncidence entre réel et vérité : le réel est signe de la vérité à venir, le réel tout entier, transhistorique est projeté avec force sur l'écran final de la vérité anhistorique.

Mais pour le sémiologue Guillaume de Baskerville, grand liseur de signes (« ils sont la seule chose dont l'homme dispose pour s'orienter en ce monde », p. 497), nul signe ne vaut par lui-même, comme un projet qui dépasserait l'homme : « un livre est fait de signes qui parlent d'autres signes, lesquels à leur tour parlent des choses. Sans un œil qui le lit, un livre est porteur de signes qui ne produisent pas de concepts, et donc il est muet » (p. 402). « La vraie science ne doit pas se contenter des idées, qui sont précisément des signes, mais elle doit retrouver les choses dans leur vérité singulière » (p. 324).

Ce roman historique est un roman philosophique parce que les événements sont les éléments d'une lecture, d'un déchiffrement : Guillaume et Adso à la fin trouvent le sens des cryptogrammes, se repèrent dans le Labyrinthe, trouvent le Livre – mais ce déchiffrement est un roman parce que les éléments du code étaient autant d'obstacles singuliers, tout comme la vision sociale de Guillaume cherche sa réalité dans la réalité de la singularité : « Les simples ont quelque chose de plus que les docteurs (...) ils ont l'intuition de l'individuel. (...) Bonaventure disait que les sages doivent amener à une clarté conceptuelle la vérité implicite dans les gestes des simples. » (p. 210).

Les « jours » du *Nom de la Rose* ne sont pas des journées d'Hepta ou de Décaméron : du premier au septième jour se fait l'initiation du narrateur Adso et d'une certaine façon, avec lui, celle du lecteur. Le lecteur apprend avec Adso les subtilités politiques, théologiques, philosophiques, où se débat Guillaume et se fait le roman : à la fin Adso, comme par hasard, donne les indications qui mènent Guillaume à la vérité. Et un dernier transport mène Adso à la formulation (p. 497) de la vérité pratique, l'espoir parcellaire et mouvant qui coïncide avec la possibilité substantielle de la pratique, ou d'un registre de la liberté : le roman s'achève. « Tous les éléments de notre culture, écrivait U. Eco dans *l'Oeuvre ouverte* (1962, trad. fr. 1965, p. 140), ne sont-ils pas une invitation à concevoir, à sentir, et finalement à *voir*, le monde suivant la catégorie de la *possibilité* ? »

Entre l'œuvre théorique de Eco et son roman, quantité de liens se tendent. Dans *l'Oeuvre ouverte* (p. 311), l'auteur rappelle la réflexion de Lévi-Strauss : « les structures n'apparaissent qu'à une observation pratiquée du dehors ». C'est cette réflexion qui fait que Guillaume organise une rencontre politique, comprend le Labyrinthe, et peut lire le Livre sans l'ouvrir. C'est ce même principe surtout qui permet l'invention de l'intrigue retroflexe, celle de l'énigme ; on comprend la malicieuse révérence, dès les premières pages, de l'auteur à Conan Doyle. Mais ici un problème surgit.

Les pages 278-283 de *l'Oeuvre ouverte* (« la poétique hispérique »), consacrées au *Finnegans Wake*, sont déjà une description de la Bibliothèque ; on y retrouve les mêmes livres, les mêmes citations. Mais le Joyce que décrit Eco en 1962, « le dernier des moines du Moyen Age, enfermé dans son propre silence... » ressemble davantage au Bibliothécaire secret de qui Guillaume dit à la fin qu'il est le diable ; et l'univers *isotrope* (op. cit. p. 275) de *Finnegans Wake*, qui peut s'interpréter à partir de chacun de ses points, ressemble au Labyrinthe de la Bibliothèque, non pas au *Nom de la Rose*, qui est bien lié à une linéarité démonstrative, même s'il éclot peu à peu dans la discursivité contractée d'un universel de la méthode.

« Que Dieu te bénisse, Adso ! dit-il. Mais bien sûr, suppositio materialis, il faut prendre le discours de dicto et pas de re... » (p. 463). Tournant décisif de l'intrigue, qui révèle à Guillaume comment pénétrer dans le « Finis Africae », et se retrouver face à face avec le livre ultime, et son Bibliothécaire. Ruse pivotant sur un double mouvement: c'est en lisant le discours au pied de la lettre, en rendant au mot son objectalité, enfin au moment où le mot-signe s'efface devant le mot-chose, que s'efface le miroir-paroi qui nous séparait encore du but. Mais c'est parce que l'anecdote hasardeuse d'Adso, empruntée à Salvatore, un simple, est rapprochée par Guillaume d'un aspect de l'énigme, que celle-ci s'en trouve résolue. Le fait individuel, retrouvé et élaboré par Adso, utilisé par Guillaume qui en déduit un code, est devenu une de ses hypothèses efficaces, la dernière. Il n'y a de codes, qu'internes à l'univers des signes. Mais où aboutit-on, avec cet ultime déchiffrement ? Certes, les obstacles posés par l'homme s'écartent, et peut avoir lieu le véritable face à face, mais ce face à face concentre l'opposition qui parcourt tout le livre: l'opposition entre code et langue. Quand Guillaume en effet disait que c'est la condition des simples qui précède l'hérésie (p. 205) et non l'inverse, ou quand six pages plus loin il dit « pour la conduite des affaires humaines, il ne revient pas à l'Église mais à l'assemblée du peuple de légiférer », ou quand il juge, comme dans cette première formule que nous avons citée de lui, qu'il peut exister une rationalité sans totalité: c'est bien le réglement des comptes entre codes et langues. Entre systèmes fermés de signes qui ne peuvent que s'opposer, s'accuser réciproquement d'hérésie, et systèmes ouverts de signes provisoires.

Pages 211 à 213, puis p. 497, Guillaume revient sur ce qui est son 'indépassable contradiction': l'individuel, seul rebord de vérité, s'oppose à la nécessaire généralité des lois efficaces, et l'individu élabore des lois fausses dans leur généralité pour aboutir *quand même* à des singularités efficaces. La vérité comme notion ne doit être que l'humble outil des vérités de fait: forme sublime des thèses de François d'Assise !

Nous serions tentés, pour finir, d'impliquer l'œuvre elle-même d'Umberto Eco dans ce débat Vérité/vérités. Quand, en appendice de l'édition française de *l'Oeuvre ouverte*, p. 306, il aboutissait à identifier son idée d'œuvre ouverte à une abstraction opératoire, on voit bien maintenant que cette dernière est la longue conquête de Guillaume de Baskerville; mais tandis que Eco tente en 1962-1965 d'en décrire le modèle (le concept de modèle avait alors grande faveur en Europe), risquant à chaque instant de retomber dans le code de ce qu'il décrit comme langue, l'exposant donc sans cesse à devoir en *reparler*, le Eco romancier de 1980 trouve le moyen d'impliquer le reparler dans la

parole, d'inscrire la problématique du parler dans un mode spécifique de la durée: ce moyen, c'est précisément le roman. L'indépassable contradiction est celle même de la parole.

F.J.

P.S. Peut-être est-il utile de rappeler que Bacon, si souvent évoqué par Guillaume, est au centre d'un roman de Cowper Powys, *The brazen Head*, 1956.

A NOS LECTEURS

Si la revue « MÉDIÉVALES » vous paraît digne d'intérêt, soutenez-la en vous abonnant ou en renouvelant votre abonnement.

Bulletin d'abonnement à retourner à :

Université de Paris VIII
Centre de Recherche
Publication « Médiévales »
2, rue de la Liberté
93526 SAINT-DENIS CEDEX 02

Je souscris un abonnement aux numéros 4 et 5 de la revue « MÉDIÉVALES ».

Ci-joint la somme de 50,00 F (port compris)
Bibliothèques et Instituts: 70,00 F.

Règlement par chèque uniquement à l'ordre de :

Agent comptable de l'Université de Paris VIII
Publication MED. CCP 913745 G Paris.

Nom : . . . .

Prénom : . . . .

ADRESSE : . . . .

Code postal : . . . . VILLE : . . . .

Imprimerie intégrée de l'Université de Paris VIII
Service de la Recherche
2, rue de la Liberté – 93526 Saint-Denis Cedex 02

Dépôt légal : 1er trimestre 1983

Numéro de l'imprimeur : 91

ISSN 0751-2708



PRESSES UNIVERSITAIRES
DE VINCENNES
UNIVERSITÉ DE PARIS-VIII
2, rue de la Liberté
93526 SAINT-DENIS Cedex 02

Prix : 30,00 Frs.